

Wydział Lingwistyki Stosowanej
Uniwersytetu Warszawskiego

Techniki i strategie tłumaczenia wyrażen dialektalnych (na materiale polskich przekładów utworów Jamesa Joyce'a, Flanna O'Briena i Johna Millingtona Synge'a)

Krzysztof Puławski

Promotor: prof. UW dr hab. Krzysztof Hejwowski

Warszawa
Wrzesień 2018

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział 1. Irlandzka odmiana języka angielskiego	11
1.1. Pochodzenie <i>Hiberno-English</i>	11
1.2. Charakterystyka <i>Hiberno-English</i>	18
1.3. Specyficzne słownictwo, frazeologia i idiomatyka	22
1.3.1. Słownictwo	22
1.3.2. Frazeologia i idiomy	28
1.4. Gramatyka i składnia <i>Hiberno-English</i>	32
1.4.1. Różnice bardziej złożone i mniej jednoznaczne	35
1.4.2. Różnice mniej złożone	39
1.5. Zabawy językowe, <i>blarney</i> , wulgaryzacja języka – dodatkowe cechy <i>Hiberno-English</i>	41
1.6. Odmienna wymowa	50
1.7. <i>Hiberno-English</i> i kwestie metodyczne	52
 Rozdział 2. Kwestia przekładalności	56
2.1. Tłumaczenie a nieprzekładalność	56
2.2. Problemy z przekładalnością	61
2.2.1. Wstęp do teorii nieprzekładalności	61
2.2.2. Dalsze refleksje	76
2.2.3. Problemy przekładowe	79
2.3. <i>Hiberno-English</i> a problemy z przekładalnością	81
 Rozdział 3. Odmiany języka w przekładzie	90
3.1. Rozważania wstępne	90
3.2. Pojęcie obcości	96
3.3. Obcość w tłumaczeniu	101
3.4. Dialektyczne dylematy Berezowskiego	104
3.4.1. Neutralizacja	105
3.4.2. Leksykalizacja	108
3.4.3. Tłumaczenie częściowe	112

3.4.4. Transliteracja	112
3.4.5. Wada wymowy	113
3.4.6. Relatywizacja	115
3.4.7. Pidżynizacja	116
3.4.8. Sztuczny język	117
3.4.9. Kolokwializacja	117
3.4.10. Rustykalizacja	118
3.4.11. Podsumowanie	118
3.5. Hejwowski i harmonia przekładu	122
3.5.1. Funkcje języka niestandardowego	122
3.5.2. Strategie czy wybory?	124
3.5.3. Terminologia	124
3.5.4. Klasyfikacja technik Hejwowskiego	125
 Rozdział 4. <i>Hiberno-English</i> w przekładach	129
4.1. Parę uwag wstępnych	129
4.2. Językowe zabawy Joyce'a	130
4.2.1. <i>Ulysses</i>	132
4.2.2. Dwa portrety jednego artysty	145
4.3. Flann O'Brien	159
4.3.1. Co z tymi ptakami?	160
4.3.2. Ilu policjantów?	171
4.3.3. Ciężkie życie w Dalkey	183
4.4. Synge i język	197
4.4.1. Co to jest Zachód?	198
4.4.2. Synge na weselu	214
4.4.3. Dokąd ci jeźdźcy?	218
Wnioski	226
Bibliografia	236

Wstęp

W ciągu ostatnich lat oswoiliśmy się z pojęciami takimi jak tekst polifoniczny czy niestandardowy, wiemy też, że powinniśmy za pomocą różnych środków zaznaczyć w przekładzie literackim to, co nie mieści się w ramach standardowego języka, czyli tego, który znamy z preskryptywnych słowników lub podręczników do jego nauki. Taki pogląd współgra ze słowami Romana Ingardena:

Wiele jest różnych typów dzieł sztuki i wiele też szczególnych tworów granicznych pomiędzy poszczególnymi typami. Wierny ogromnemu bogactwu państwa sztuki jest nie ten, kto zafascynowany jakąś modną ideą pragnie wszystko sprowadzić do tego samego rodzaju przedmiotów, lecz kto umie być czuły na twory różnorodne i każdemu z nich oddać sprawiedliwość.

[Ingarden, 1970: 177–83]

Obecnie wydaje się, że ludzka zbiorowość powoli przechodzi z fazy, w której czuła wyraźną chęć zaznaczenia wspólnoty, co oczywiście służyło tworzeniu więzi i zrozumienia pomiędzy poszczególnymi kulturami, do fazy, w której przy postępującej globalizacji odczuwa potrzebę podkreślenia swoich wewnętrznych odrębności. Oczywiście te dwie tendencje współlistnieją, jak zauważył to Franciszek Grucza:

Pewnym skutkiem dokonującego się na naszych oczach rozwoju cywilizacyjnego jest z jednej strony coraz silniej odczuwane zapotrzebowanie na językową unifikację w wymiarze międzynarodowym, a z drugiej strony coraz dalej idące i coraz prędszej postępujące językowe różnicowanie się współczesnych społeczeństw.

[Grucza, 1994: 17]

Podobną opinię wyraził również Dominique Rogué, mówiąc o języku jako o czynniku integrującym i jednocześnie nakierowującym na osobność:

Podkreślić należy pewną potoczną prawdę egzystencjalną: jako gatunek zostaliśmy rzućni w czas i przestrzeń, a język, który nam wpojono, jest tym, co pozwala nam porozumiewać się z innymi, a zarazem nas od nich oddziela, sprowadzając nas do naszej nieredukowalnej samotności.

[Rogué, 2003: 33]

Tak więc sam język ma charakter dialektyczny i płynny, ale dodajmy, że w przypadku tłumaczeń bardzo wiele zależy od rozłożenia akcentów. A w nowym podejściu teoretyków do przekładu widać potrzebę odrębności. Wyróżnia się tu zwłaszcza Lawrence Venuti, publikowany w Polsce w „Przekładańcu” na początku obecnego wieku:

Przekład postrzegany jako efekt rodzimej inskrypcji, który nigdy nie osiąga pełni komunikacji międzykulturowej, skłonił teoretyków ku refleksji etycznej postulującej recepty na przywrócenie, czy też utrzymanie obcości obcego tekstu w tłumaczeniu.

[Venuti, 2001: 10]

Nie sposób jednak nie zauważyć, że podobne postulaty pojawiały się w Polsce już wcześniej w pracach na przykład Romana Lewickiego (2000) czy Leszka Berezowskiego (1997). Wszystkie one dotyczyły sytuacji, w której w ramach jednego dzieła tekst niestandardowy skonstrastowany jest z językiem całkowicie standardowym, co pozwalało na wprowadzenie językowych rozróżnień. Wydaje się jednak, że myślenie naukowców w takich sytuacjach opierało się na wyznaczonej przez Venutiego dychotomii: udomowienia przeciwstawionego egzotyzacji przy całkowicie oczywistej nadrzędności oryginału. Takie myślenie coraz częściej natrafia na opór, którego podstawą jest potraktowanie tłumacza jako twórcy:

Inny sposób myślenia koncentruje się na samym tłumaczeniu i ostatnio widzieliśmy, jak Derrida (oraz inni) pod wpływem ponownej lektury Waltera Benjamina oddają hołd tłumaczeniu jako „pośmiertnemu życiu” tekstu źródłowego, jako środkowi jego przetrwania i reinkarnacji. Derrida wręcz sugeruje, że ostatecznie tłumaczenie s t a j e s i ę oryginałem.

[Bassnett, 2001: 25]

W podobnym tonie wypowiada się Małgorzata Gaszyńska-Magiera, również odwołując się do Derridy:

Znaczenie dzieła literackiego aktualizuje się więc w konkretnym akcie lektury. Tłumacz jest specyficznym i ważnym czytelnikiem, a tłumaczenie jest niczym

więcej jak zaktualizowaną lekturą, nie jedyną, ale jedną z możliwych. W tym sensie tłumacz jest twórcą, bo, jak każdy czytelnik, współuczestniczy w tworzeniu znaczeń tekstu. Przekładu nie można więc uznać za coś gorszego od oryginału; oba teksty, wyjściowy i docelowy, pełnią nie tylko funkcję komunikacyjną, ale są narzędziem odkrywania i stwarzania rzeczy.

[Gaszyńska-Magiera, 2011: 140]

Widoczne w obu podejściach różnice nie są tylko kwestią słów. Według Venutiego (2001) misja tłumacza polega na jak najściślejszym trzymaniu się tekstu oryginalnego – niezależnie od tego, co miałyby to znaczyć i jakie techniki przekładowe miałyby stosować. Jednak przy podejściu, które Gaszyńska-Magiera wywodzi od Derridy, staje się on twórcą, który ma do dyspozycji budulec obu języków. Oczywiście powinien je jak najlepiej poznać, by móc zaznaczyć w przekładzie odmienność poszczególnych fragmentów tekstu. W zasadzie nikt nie ma obecnie wątpliwości, że trzeba pokazać tę odmienność.

Problem przedstawia się zupełnie inaczej, gdy w grę wchodzi teksty w całości napisane w jakiejś niestandardowej odmianie języka w tym również w *Hiberno-English*. W takich sytuacjach pojawia się pokusa neutralizacji, ponieważ jest on jedynym językiem powieści i w zasadzie stanowi sam dla siebie standard. Wyobraźmy sobie jednak, że podobna sytuacja dotyczy książek napisanych na przykład gwarą warszawską (Wiech) albo śląską (Wojciech Kuczok). Czy nie buntowalibyśmy się przeciw przekładom, w których tłumacze zastosowali standardowy język przekładu? Czy nie mielibyśmy im za złe tego, że nie oddali lokalnego kolorytu tych utworów? Oczywiście te specyficzne dialekty są w pewnym stopniu także idiolektem samych autorów¹. A właśnie stylowi indywidualnemu i problemowi (nie)przekładalności utworów takich twórców, jak Leśmian, Gombrowicz czy Białoszewski poświęcona jest praca Anieli Korzeniowskiej, która tak pisze na przykład o Białoszewskim:

Z poważnym problemem przekładalności czy też nieprzekładalności będzie się musiał zmierzyć każdy, kto zapragnie przetłumaczyć coś z większej części jego prozatorskich utworów. I to nie z powodu języka, jakim się posługiwał, często prostego, opisującego i związanego z drobnymi zdarzeniami, takimi, które mogą

¹ Związkami między idiolektem a dialektem zajmiemy się na początku III rozdziału, a kwestię wykorzystania idiolektów przy tłumaczeniu dialektów poruszymy we wnioskach z niniejszej pracy.

przytrafić się w domu, autobusie, tramwaju czy na ulicy, ale przede wszystkim z powodu jego stylu, który już kilkadziesiąt lat temu był nie tylko nowatorski, lecz również bardzo charakterystyczny.

[Korzeniowska, 1998: 124]

Pozostaje pytanie, co dokładnie możemy zarzucić tym tłumaczom, którzy „standaryzują” przekład?

Niniejsza praca jest próba przeanalizowania tego problemu na przykładach tłumaczeń tekstów napisanych irlandzką odmianą języka angielskiego (*Hiberno-English*). Ten niezwykły język jest wciąż żywy i wykorzystywany przez pisarzy takich jak Elmeare McBride czy Mike McCormack, ale apogeum rozwoju artystycznego osiągnął, kiedy tworzyli pisarze z pierwszej połowy XX wieku, tacy jak John Millington Synge, James Joyce i Flann O’Brien i dlatego podstawowa analiza możliwości tłumaczeniowych *Hiberno-English* powinna się skupić na dziełach właśnie tych autorów.

Aby jednak do niej doszło, musimy dokonać dokładnego opisu analizowanego języka i zastanowić się, na czym polega jego wyjątkowość. Będzie temu służył pierwszy rozdział, gdzie zastanowimy się nad odmiennością *Hiberno-English* w zestawieniu z brytyjskim angielskim, znanym z podręczników do gramatyki i słowników. I to na różnych poziomach, poczynając od leksyki, poprzez składnię, idiomatykę oraz fonetykę tej odmiany języka angielskiego.

Drugi rozdział posłuży samej analizie pojęcia przekładalności. Będziemy zastanawiali się, co – zwłaszcza w literaturze – można uznać za przekładalne i jak z tym pojęciem radzili sobie poszczególni, zwłaszcza polscy, teoretycy, poczynając od Olgierda Wojtasiewicza, a na Krzysztofie Hejwowskim kończąc. Warto tu zauważyć, że tego rodzaju rozważania dotyczą zwykle zjawisk pojedynczych, na przykład terminów nacechowanych kulturowo albo ironii, a w naszym przypadku będzie chodziło o pewną całość, jaką jest *Hiberno-English*. Mimo to musimy pamiętać, że ta całość składa się z poszczególnych części, omówionych w pierwszym rozdziale, a zatem może też być analizowana w ten częściowy sposób, przy założeniu, że na koniec dokonamy pewnej syntezy wszystkich wymienionych problemów przekładowych na co najmniej kilku poziomach, takich jak – najbardziej się narzucające – słownictwo, ale też składnia i idiomatyka omawianych wyrażen dialektalnych.

Kolejny, trzeci rozdział będzie stanowił opis sposobów tłumaczenia tekstów w różnym stopniu nacechowanych kulturowo. Tego rodzaju cząstkowe analizy mogą się okazać niezwykle pomocne, gdy zechcemy spojrzeć na całość języka, gdyż wyznaczają one kierunki tłumaczeniowe w przypadkach poszczególnych, które następnie można odnieść do *Hiberno-English* jako całości. Pamiętajmy, że przekład artystyczny funkcjonuje nieco inaczej niż dzieło w rodzimym języku, o czym pisał Edward Balcerzan:

Przekład jakiegoś utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych. Istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność. Ten sam utwór obcojęzyczny może być podstawą dużej serii przekładów w danym języku. (...) Tak więc tłumaczenie istnieje w serii tłumaczeń. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego. Na tym polega swoistość jego ontologii. Jeżeli nawet jakiś utwór obcojęzyczny został przetłumaczony na nasz język tylko jeden raz, to przekład ten traktujemy jako początek serii przekładów innych, jakie powstaną lub mogą powstać w przyszłości.

[Balcerzan, 1998a: 18]

Właśnie dlatego należy mieć nadzieję na kontynuację rozpoczętej translatorskiej pracy, jej dalszy – bardziej interesujący i bogatszy – ciąg.

Dopiero czwarty rozdział będzie stanowił samodzielną analizę wyrażen dialektalnych z tekstów przetłumaczonych z *Hiberno-English*, opartą na wnioskach z wcześniejszych rozdziałów. Będzie to z jednej strony, próba rzetelnej analizy i oceny tego, co tłumacze oferują nam w ramach pomysłów przekładowych, dotyczących *Hiberno-English* w omawianych dziełach (choć czasami nie sposób będzie uniknąć bardziej ogólnych ocen), a z drugiej strony, próba opisanie tego, co ewentualnie można jeszcze zrobić, by lepiej oddać charakter tych utworów.

Chociaż niniejsza praca opiera się na jednym rodzaju tekstów napisanych w niestandardowej odmianie języka angielskiego, to powinniśmy żywić nadzieję, że może dotyczyć również utworów, które w całości napisano w niestandardowych odmianach innych języków. Jeśli nawet nie da odpowiedzi na wszystkie pytania, co wydaje się niemożliwe, to jednak określi pewne strategie i kierunki tłumaczeniowe, dotyczące tekstów pisanych w dialekcie.

Potrzeba oddania tego rodzaju niuansów wynika z coraz bardziej rozpowszechnionego przekonania, że ważne jest nie tylko to, co łączy poszczególne kultury, ale też to, co stanowi ich swoistą część. Tego pierwszego z pewnością jest więcej i z takiego założenia wynika chociażby potrzeba i możliwość tłumaczeń. Jednak to drugie wydaje się bardziej interesujące. Pragniemy poznać to, co wyjątkowe i niezwykle. Z tego powodu odbywamy najrozmaitsze podróże, w tym również czytelnicze. Oczywiście literatura z jednej strony służy nam do utożsamiania się z innymi ludźmi, ale nie zapominajmy, że także do poznania tego, co może być dla nas nowe. Stąd zaproszenie do podróży w głąb *Hiberno-English*.

Rozdział 1.

Irlandzka odmiana języka angielskiego

1.1. Pochodzenie *Hiberno-English*

Irlandia często jawi się jako kraj wewnętrznych kontrastów i opozycji. Kultura celtycka ściera się tam z angielską, katolicyzm z protestantyzmem, no i oczywiście język angielski z językiem irlandzkim, czyli gaelickim. Już sama nazwa tego kraju niesie w sobie pewną dwudzielność i chociaż zwykle, kiedy mówimy o Irlandii, mamy na myśli państwo, które narodziło się w 1916 roku w czasie powstania wielkanocnego jako Republika Irlandzka, a następnie zaistniało już oficjalnie w latach 1922–1937 jako Wolne Państwo Irlandzkie, to jednak często trzeba doprecyzowywać, że nie chodzi nam o Irlandię Północną, będącą nadal brytyjską prowincją. Oczywiście dla Irlandczyków ta część wyspy w dalszym ciągu wchodzi w skład „czterech zielonych pól” (czyli całego kraju), o których William Butler Yeats pisał w sztuce *Cathleen córka Houlihana* (Yeats, 2011: 12). Wspomniane opozycje występują w dwóch blokach, które można zilustrować w następujący sposób:

kultura celtycka	kultura angielska
katolicyzm	protestantyzm
język irlandzki	język angielski

Kiedy mówimy o języku irlandzkim, mamy zwykle na myśli *gaelic*, który dominował w Irlandii do siedemnastego wieku, chociaż wcześniej ulegał różnym wpływom. Jest to jeden z najstarszych europejskich języków, podobnie jak walijski i bretoński, i miał nawet tendencje do ekspansji, gdyż Irlandczycy zaszczepili go w Szkocji i na wyspie Man. Po inwazji normańskiej na Irlandię, która nastąpiła w 1169 roku, sytuacja tego języka nie przedstawiała się wcale w czarnych barwach.

Polityka najeźdźców, jakimi niewątpliwie byli na terenie Irlandii Anglicy, nie zawsze opierała się na przemocy i narzucaniu Irlandczykom własnej kultury. Angielski i francuski, które dotarły do Irlandii wraz z anglosaksońskimi i frankofońskimi osadnikami, początkowo były używane jedynie w Dublinie i rejonie

wokół tego miasta, znanym jako *Pale*. Wraz z tymi językami, czy może nawet jednym językiem, który można by określić jako anglo-normański, na tych terenach pojawiły się też flamandzki i walijski, ale wkrótce straciły one swoje znaczenie (Crowley, 2005: 10). Proces asymilacji (w tym językowej) między ludnością rdzenną i napływową był na tyle duży, że władze angielskie uznały, iż muszą temu przeciwdziałać. Oto co na temat pierwszych takich prób znajdziemy u Breandana:

Asymilacja przebiegała tak skutecznie, że 200 lat po przybyciu pierwszych najeźdźców do Irlandii, Anglia zmuszona była podjąć poważne decyzje, które zatwierdziło zgromadzenie parlamentu zwołane w Kilkenny, w sercu normańskiej Irlandii w 1366 r. Chodziło o zachowanie odrębności narodowej i kulturowej kolonizatorów, co umożliwiałoby Anglii sprawowanie nad nimi kontroli².

[Breandan, 2001: 22]

Nieco więcej o tym w *Historii Irlandii* pod redakcją Moody'ego i Martina, gdzie autorzy nawiązują do Statutów z Kilkenny, które miały zahamować proces asymilacji normańskich osadników w Irlandii:

Statuty z Kilkenny z roku 1366 usiłowały zakazać używania języka, prawa i zwyczajów irlandzkich. Później je potwierdzono. Z ważnym jednak wyjątkiem, dotyczącym języka irlandzkiego. W okresie od 1366 roku zasięg języka irlandzkiego stał się tak ogromny, iż każda próba jego ograniczania okazałaby się daremna. Już w 1394 roku hrabia Ormond, najbardziej angielski spośród anglo-irlandzkich magnatów, pełnił funkcję tłumacza w rozmowach między Ryszardem II i wodzami gaelickimi. Językiem angielskim posługiwano się jedynie w rejonie *Pale* i w niektórych miastach.

[Moody, 1998: 73]

Tendencje asymilacyjne były na tyle silne, a pozycja gaelickiego, którego poza częścią Leinster i dużymi miastami używała większa część populacji, na tyle mocna, że statuty potwierdzono w roku 1495, zakazując na przykład używania irlandzkiego w sądzie wszystkim, z wyjątkiem tych, którzy nie znali angielskiego (Crowley, 2005: 12). Następnym wydarzeniem, które w dużym stopniu zaważyło na sytuacji językowej w Irlandii, był rozłam między koroną a Kościołem

² Wszystkie cytaty w tłumaczeniu Krzysztofa Puławskiego, chyba że w bibliografii zaznaczono inaczej.

rzymskokatolickim. W tym momencie kwestie językowe nabrały nowego znaczenia i król osobiście przekonywał w 1536 roku mieszkańców Galway, by uczyli się angielskiego i posyłali dzieci do szkoły, by mogły się uczyć tego języka. W następnym roku Henryk VIII wydał *Akt na temat angielskiego prawa, zwyczaju i języka*, gdzie już jako głowa Kościoła anglikańskiego i pomazaniec boży przekonywał do tego samego języka i zwyczajów (Crowley, 2005: 13).

Od tego momentu wspomniane opozycje zaznaczyły się wyraźniej i zmuszały do wyboru pomiędzy tym, co angielskie/protestanckie i irlandzkie/katolickie. Pogłębiła je jeszcze wyprawa Cromwella przeciwko pozbawionym najlepszych ziem Irlandczykom z lat 1649–50, w wyniku której rdzenna populacja Irlandii zmalała o pół miliona (Moody, 1998: 210), a także Akt Unii z 1800 roku, kiedy to powstało Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii i Irlandii. Jednocześnie w wieku dziewiętnastym pojawiły się w Irlandii epidemie febry, tyfusu i cholery, a nieurodzaj ziemniaków doprowadził w latach 1845–49 do tak zwanego wielkiego głodu, któremu nie przeciwdziałali Anglicy.

Z tych powodów zmniejszyła się liczba osób mówiących po gaelicku. W roku 1800 w Irlandii żyło pięć milionów ludzi, z których dwa miliony mówiły tylko po irlandzku, półtora miliona po angielsku i półtora w obu tych językach. Ale już w 1901 roku osiemdziesiąt pięć procent społeczeństwa mówiło tylko po angielsku, z czego żartował James Joyce na początku *Ulissesa*:

- Czy mówił pan po francusku? zapytała staruszka Hainesa. Haines odezwał się do niej powtórnie; tym razem mówił dłużej i z większą pewnością siebie.
 - Irlandzki, powiedział Buck Mulligan. Czy umie pani po gaelicku?
 - Słuchając pomyślałam sobie, że to pewnie będzie po irlandzku, powiedziała stara kobieta. Czy pan pochodzi z zachodu?
 - Jestem Anglikiem, odparł Haines.
 - Jest Anglikiem, powiedział Buck Mulligan, i sądzi, że powinniśmy mówić w Irlandii po irlandzku.
 - Pewnie, że powinniśmy, odrzekła stara kobieta, i wstyd mi, że sama nie umiem. Ci, co go znają, powiadają, że to wspaniały język.
- [J. Joyce, 1992: 12]

Mamy więc tutaj rdzenną Irlandkę, która nie potrafi rozmawiać w swoim narodowym języku z Anglikiem. Takie zdarzenie byłoby nie do pomyślenia w 1366

roku i trzeba powiedzieć, że sytuacja tego języka bardzo się zmieniła w ciągu tych paru stuleci.

Tak więc pod koniec panowania Anglików, a warto przypomnieć, że Irlandia odzyskała niepodległość w 1922 roku, językiem gaelickim potrafiło się posługiwać zaledwie 15 procent populacji. A jednak u schyłku dziewiętnastego wieku powstała Liga Gaelicka, która wspierała odrodzenie języka irlandzkiego. Trzeba też pamiętać, że gaelicki jest pierwszym oficjalnym językiem w Irlandii, a od początku 2007 roku jest też jednym z urzędowych języków Unii Europejskiej. Dzieci i młodzież uczą się go w szkole, jeżdżą nawet na obozy do tak zwanych *Ghaeltachts*, wiosek, gdzie mieszkańcy na co dzień mówią po gaelicku.

Wystarczy jednak wejść na strony internetowe³ poświęcone językom używanym w Irlandii, aby dowiedzieć się, jaka jest prawdziwa sytuacja. Zdania typu „Irlandzki jest pierwszy, angielski drugi...” należą do wyjątków i zaraz też pojawia się dopisek: „...ale normalnie korzystamy z angielskiego”. Znacznie częściej możemy przeczytać: „Angielski jest naszym pierwszym językiem, ale w szkołach uczy się nas irlandzkiego”, „Angielski jest głównym językiem w Irlandii, ale to irlandzki jest narodowy”. Czy na tej podstawie można postawić wniosek, że język angielski stał się w Irlandii dominujący?

Tylko do pewnego stopnia, ponieważ w kulturze i literaturze irlandzkiej pojawiło się trzecie wyjście. Sposób na to, by uniknąć wspomnianej na początku dwudzielności i wyjść poza towarzyszące jej schematy. Tym wyjściem stał się tak zwany *Hiberno-English*, czyli zupełnie oddzielna odmiana języka angielskiego. Kształtowała się ona powoli, a jej początki można odnaleźć w późnym średniowieczu (Hickey, 2007: 15).

Oczywiście zjawisko tworzenia nowej formy języka angielskiego przebiegało stopniowo, a nasilało się w momentach, kiedy język angielski zaczynał wchodzić do krwioobiegu społecznego i napotykał opór ze strony zwykłych użytkowników języka. To oni powodowali, że gaelicki odciskał się na tej nowej angielszczyźnie, a im więcej ich było, tym większe były te wpływy. Jeśli przyjrzymy się temu zjawisku w literaturze, odkryjemy, że wielu irlandzkich autorów pisało czystą literacką angielszczyzną. Dotyczy to zwłaszcza pisarzy z dawnych wieków, którzy przebijali się ze swoimi ideami do szerszej publiczności

³ Na przykład: <https://www.quora.com/What-is-the-national-language-of-Ireland-Irish-or-English>.

poprzez korzystanie ze standardowej brytyjskiej angielszczyzny. Również pisarze współcześni posługują się tradycyjnym angielskim, co może wynikać z ich indywidualnych preferencji, jak i statusu *Hiberno-English*.

Taka sytuacja w sensie historycznym bierze się oczywiście z tego, o czym pisał Bliss (1979: 173): „*Hiberno-English* nigdy nie był językiem pisany: paru Irlandczyków umiejących pisać po angielsku, starało się używać standardowej angielszczyzny”. Trudno więc się dziwić, że bardzo długo nie istniała literatura w tym języku, a kiedy w końcu wybuchła na początku dwudziestego wieku, miała bardzo specyficzny charakter.

Znamy też twórców, którzy pisali albo wyłącznie (pionierski Pádraic Ó Conaire czy Pádraic Breathnach), albo częściowo tylko (Michael Hartnett, Flann O'Brien) po irlandzku. Oczywiście jest też bardzo wielu pisarzy, którzy w ten albo inny sposób wykorzystywali i w dalszym ciągu wykorzystują irlandzkie wtręty językowe. Do najpopularniejszych należy, jak łatwo się domyślić, cytowanie pojedynczych słów, przysłów czy wręcz całych dialogów po gaelicku. Mniej oczywiste jest przetwarzanie ich tak, że choć cytowane po angielsku, nie brzmią do końca jak standardowy angielski. Zwykle są to cytaty z codziennego języka, który określa się jako *Hiberno-English*, czyli irlandzka odmiana języka angielskiego (nie zapominajmy, że to Rzymianie nadali Irlandii nazwę „Hibernia”, a po łacinie *hibernus* to zimowy [Crowley, 2005: 21]). A tak definiuje tę dialektalną odmianę angielskiego *The Oxford Companion of the English Language*:

Hiberno-English. Irlandzka odmiana języka angielskiego, z której korzystają zazwyczaj słabiej wykształceni Irlandczycy, których językiem rodzimym był irlandzki gaelicki. Jest ona najsilniejsza w Gaeltachts (regionach, gdzie mówi się po irlandzku) i ogólnie na terenach wiejskich. W jej wymowie, składni i słownictwie widać pewne charakterystyczne cechy gaelickiego, choć jednocześnie jej użytkownicy dostosowują się do norm języka angielskiego używanego w anglojęzycznej części Irlandii lub szkockim Ulsterze.

[McArthur, 1992: 469]

Zatem historycznie *Hiberno-English* był uznawany za dialekt języka angielskiego, który odnoszono do brytyjskiej, podręcznikowej angielszczyzny. Tak właśnie – jako dialekt języka angielskiego – traktowało go wielu autorów, na przykład: Hickey (2007: 29, 149, 152, 165, 264, 296), a także Bauer (2002: 25-27)

oraz Filpulla (1999: 1-3, 6-11). Z drugiej strony tego rodzaju klasyfikacja pokrywa się z podziałami dotyczącymi języka polskiego w ujęciu Aleksandra Wilkonia (2000: 7-21), który uważa, że różnica między dialektem a gwara ma głównie charakter terytorialny i że dialekt ma szerszy zasięg. Wobec tego *Hiberno-English* jako „gwara” obejmująca całą Irlandię ma status dialektu.

Poza tym takie potraktowanie *Hiberno-English* ma też uzasadnienie w tym, jak rozumiał pojęcie dialektu Leszek Berezowski (1997: 9-13), który jednak wychodząc od tradycyjnej „geograficznej” definicji dialektu, rozszerzył ją o kwestie, dotyczące indywidualnego użytkownika języka (1997: 11). Berezowski zaczyna od ogólnych rozważań na temat dialektów. Przedstawia też własną definicję dialektu, którym chce się zajmować w książce:

Pojęcie dialektu obejmuje więc bardzo różne formy językowe, od idiolektów, właściwych poszczególnym osobom (...), po te, używane przez większe grupy ludzi, charakteryzujące określoną pleć, klasę społeczną, region lub jakiś historyczny okres (...).

Jednak na potrzeby tej pracy zawężymy tę definicję, wyłączając skrajne przypadki idiolektu czy też diachronicznego porównywania dialektów, gdyż ich badanie wymagałoby oddzielnej metodologii. Ale nie znaczy to, że będziemy się zajmować jedynie współczesnymi dialektami – ta praca opiera się na analizie licznych dialektów, poczynając od tych wczesnoangielskich, ale za każdym razem będziemy je rozpatrywać w kontekście ówczesnego standardowego języka, czy to miejscowego, jak u Chaucera, czy też ogólnonarodowego, jak w przypadku późniejszych dzieł.

[Berezowski, 1997: 12]

W tej pracy będziemy traktować pojęcie dialektu właśnie jako odmiany języka występującej na określonym terenie, a bardziej szczegółowymi kwestiami, związanymi z zależnością między dialektem i idiolektem zajmiemy się w rozdziale III.

Podsumowując, *Hiberno-English* to język anglo-irlandzki lub dialektalna odmiana angielskiego z elementami irlandzkiego. Dlatego w dalszej części pracy w przypadku *Hiberno-English* będziemy używać wymiennie określeń „odmiana języka angielskiego”, „dialekt”, a także po prostu „irlandzki angielski” (Hickey, 2007: 3-4). Nie będziemy natomiast używać terminów takich jak „gwara” czy

„slang”, pamiętając jednak, że to ostatnie określenie pojawia się w pisanych po angielsku materiałach na temat *Hiberno-English*.

Jednocześnie chociaż polem naszych badań pozostanie ten dialekt/odmiana języka angielskiego, to skupimy się na poszczególnych wyrażeniach dialektalnych właściwych dla *Hiberno-English*. Będą one obejmowały zarówno jednostki leksykalne, frazeologiczne, jak i składniowe właściwe dla irlandzkiej odmiany języka angielskiego. Wynika to z ograniczenia badań do dzieł trzech autorów, którzy co prawda korzystali z tego dialektu, ale z pewnością nie dali w swoich dziełach jego pełnego wyrazu.

1.2. Charakterystyka *Hiberno-English*

Czym jest *Hiberno-English*? W zasadzie podstawowa odpowiedź na tak postawione pytanie pojawiła się już w poprzednim podrozdziale. Mieliśmy tam do czynienia z definicją, która mówiła, iż jest to inna pod względem wymowy, składni i słownictwa odmiana języka angielskiego. W dodatku używana przez osoby słabiej wykształcone, najczęściej z terenów wiejskich, z zachodniej części Irlandii (Gaeltachts) lub wręcz z wysp Aran, gdzie jednak do tej pory przeważa gaelicki. Stanowiłoby to też swoistą wskazówkę przy tłumaczeniu prozy pisanej w *Hiberno-English* na język polski, bo wówczas tłumacze powinni korzystać ze stylizacji wiejskiej i dbać o prostotę – jeśli nie o prostackość – tego języka, żeby oddać go w możliwie najlepszy sposób. Ale czy tak jest w istocie?

Taka propozycja wskazywałaby na gwarowość tej odmiany języka angielskiego. I chociaż to prawda, iż rzeczywiście powstawała ona właśnie na wsi, w zachodniej części Irlandii, to nie możemy zapominać o tym, że jednocześnie kształtowała się na styku dwóch różnych języków w całej Irlandii. Co więcej, należy przypuszczać, że temu procesowi w dużej mierze towarzyszyły różnego rodzaju błędy, przeinaczenia, a także zabawy słowne, a sam język angielski stał się dla Irlandczyków polem do licznych żartów i eksperymentów. Być może takie porównanie wydaje się zbyt daleko posunięte, ale przypomnijmy sobie dwa do pewnego stopnia podobne przypadki z własnego podwórka.

Pierwszy⁴ dotyczy Stanisława Przybyszewskiego i jego pisanych po niemiecku utworów, które miały, jak pisał Boy-Żeleński „zrewolucjonizować Młode Niemcy” (Boy-Żeleński, 1956: 7). I dalej:

(...) chłonęliśmy jego utwory w języku niemieckim. Cóż to była za rozkosznie egzotyczna lektura! Przybyszewski siłą swej duchowej odrębności wnosił w język niemiecki nowe wartości, «szopenizował» go, jak mówili jego niemieccy przyjaciele z entuzjazmem lub ze zgorszeniem. Wnosił weń cały polski romantyzm, słowiańską zadumę i tęsknotę, i dla nich urabiał sobie własną niemieczyznę, która brzmiała jak dźwięk organów.

[Boy-Żeleński, 1956: 7–8]

⁴ Przykład zaczerpnięty z książki Karoliny Dębskiej (2012: 10).

Jednak utwory pisane w języku polskim nie miały już takiej siły rażenia:

(...) to już nie było to. To samo, a nie to samo. (...) W polskim języku Przybyszewski od początku wchodzi niebacznie na koturn «poetyckiej prozy». Język niemiecki jest dlań bardzo czułym narzędziem, z którego lekkim dotknięciem wygrywa przedziwne melodie; zaczynając pisać po polsku od pierwszej chwili czuje potrzebę wzmocnienia, przyciskania pedału, krzyku słów.
[Boy-Żeleński, 1956: 8]

Okazuje się więc, że nałożenie się dwóch języków dało ciekawy, niecodzienny efekt, który zaskoczył samych rodzimych użytkowników obu tych języków. Podobnie mogło to wyglądać w przypadku Josepha Conrada, który jednak tworzył wyłącznie w języku angielskim – pomijając kilka krótkich, napisanych po francusku sztuk. Conrad, jak zauważył kiedyś Hugh Walpole „myślał po polsku, układał myśli po francusku, a wyrażał je po angielsku” (Young, 1924: 27). I mimo protestów samego Conrada wielu badaczy zwracało uwagę na niezwykłość i niestandardowość jego języka. Jak pisze Zabel:

Jego [Conrada – przyp. K.P.] mistrzostwo językowe, poczynając od wczesnego bogactwa i egzotyizmu, aż po późniejszą niewymuszoność i rezerwę nigdy nie zatraciło dumnej świadomości języka nabytego.
[Zabel, 1947: 113–114]

Ten język byłby zapewne jeszcze dziwniejszy i nie wiadomo, czy nadawałby się do publikacji, gdyby nie znajomość Conrada z Edwardem Garnettem, który stał się redaktorem dzieł pisarza. To on cierpliwie poprawiał kolejne dzieła Conrada, który zresztą również sam starał się czynić poprawki i na przykład w *Szaleństwie Almayera* zmienił osiemset słów. Ale w liście z 1989 roku do Garnetta wyznał: „Im więcej piszę, tym mniej jestem pewny mojej angielszczyzny”, wspominał też, że „angielski wciąż jest dla mnie obcym językiem, bo korzystanie z niego wiąże się dla mnie z olbrzymim wysiłkiem” i że musi „pracować jak górnik, wyrąbując wszystkie moje angielskie zdania z ciemności nocy” (Najder, 1984: 208, 225)

Warto jednak zauważyć, że krytyce poddaje się najczęściej wymowę Conrada, która podobno zatraćła o niezrozumiałość (H. G. Wells, Paul Valéry, hrabina Eleanor Palffy czy Ford Madox Ford), a nie jego umiejętności pisarskie. Jego literacki język jest inny, ale mimo idiosynkrazji wpasowuje się w bardzo szeroki nurt tego, co w języku angielskim jest akceptowalne. Nie jest to język – świadomie lub nieświadomie – kaleki, jak język Piętaszka czy Queequega.

W przypadku *Hiberno-English* mamy do czynienia z sytuacją podobną, ale oczywiście nie tożsamą. Nie dotyczy ona bowiem idiolektu danej osoby, tylko dialektu, który powstał na dużym obszarze i był/jest używany przez wiele osób. Z drugiej strony nie sposób pominąć faktu, że powstawał on właśnie – podobnie jak w opisanych przypadkach – na styku dwóch języków i że gaelicki miał nań duży wpływ. Zapewne nieporównanie większy niż polszczyzna Przybyszewskiego czy Conrada na ich obcojęzyczne książki. Nie możemy też zapominać, że nie tyle chodzi nam o opisanie *Hiberno-English*, co znalezienie jakiejś formuły tłumaczeniowej, pozwalającej na pełniejsze oddanie tego języka po polsku, a z tego punktu widzenia przykłady Przybyszewskiego i Conrada mogą się okazać cenne. Ten ważny, jak należy mniemać, wątek pojawi się jeszcze w późniejszej części niniejszej pracy.

Ale najpierw zastanówmy się nad głównymi cechami tej odmiany języka angielskiego. Próba zestawienia jej cech dystynktywnych wygląda następująco:

1. Zabawy językowe, dość swobodna wulgaryzacja języka oraz jego duża potoczność.
2. Specyficzne słownictwo, frazeologia i idiomatyka.
3. Odmienność gramatyki.
4. Odmienność wymowy.

Postaramy się pokrótce przyjrzeć kolejnym punktom, żeby zyskać ogólne pojęcie na temat *Hiberno-English*. Pamiętajmy przy tym, że jest on zjawiskiem niejednorodnym i że sami Irlandczycy używają go w różnym nasileniu. Z jednej strony jest to kwestia czysto osobista (zarówno całe grupy, jak i pojedyncze osoby mogą wybierać stopień „dialektyzacji” swojego języka), a z drugiej może też wynikać z braku konsekwencji. Dość wspomnieć, że nawet Flann O’Brien używa w

swojej książce *Hard Life* słowa *ditch* raz w irlandzkim znaczeniu „murek” (od *dyke*), a raz w angielskim „rów” (od słowa *ditch*). Oczywiście nie używa go we współczesnym slangowym znaczeniu, gdyż to pojawiło się później (*Oxford Dictionary of Modern Slang*, 1996: 62). Taka sytuacja wynika z tego, że w obrębie samego *Hiberno-English* brakuje konsekwencji:

Indywidualny brak konsekwencji (individual inconsistency): Zebrane dane często nie potwierdzały istnienia jednolitej interferencji, której początkowo się spodziewano. Na przykład wczesne badania nad dialektem pokazały, że ta sama postać używała w tej samej wypowiedzi wymowy gaelickiej, a także standardowej angielskiej.

[Sullivan, 1980: 209]

Jak widać, to samo dotyczyło również słownictwa, a można przypuszczać, że również składni. Taki brak konsekwencji mógł zależeć od wielu czynników, choćby od rozmówców czy rejestru, w jakim odbywała się rozmowa czy też brał się z jakichś innych, nieznanych lub nieuświadomionych powodów.

Zanim jednak zajmiemy się poszczególnymi cechami *Hiberno-English*, postarajmy się raz jeszcze pokusić o ogólną, acz skondensowaną charakterystykę tej odmiany języka angielskiego.

Nie ma wątpliwości, że powstała ona na skutek zetknięcia się dwóch języków: gaelickiego i angielskiego, wielu badaczy uważa więc *Hiberno-English* za język kontaktowy (tak jak pidżyn). Pojawiają się zatem opinie takie jak Todda (1984: 26):

Można więc znaleźć dobre argumenty na poparcie tezy, że na terenach wiejskich gaelic nie tyle został zastąpiony przez angielski, co zreleksyfikowany w stronę angielskiego, zaś rodzima fonologia, idiomy i wzory zdaniowe pozostały takie same.

Poza tym uderza dość duże podobieństwo wszystkich pododmian *Hiberno-English*:

(...) być może najważniejszą cechą współczesnych anglo-irlandzkich dialektów jest ich stosunkowo duża jednorodność. Oczywiście istnieją różnice regionalne, po których można określić, z jakiej części kraju ktoś pochodzi. Ale przynajmniej

w trzech południowych prowincjach znajdziemy zdecydowanie mniej różnic, niż można by się spodziewać.

[Bliss, 1977: 18–19]

I ostatnią bardzo ogólną cechą *Hiberno-English*, którą jeszcze raz warto przypomnieć, jest płynność w przechodzeniu od dialektu do standardowego angielskiego, która może mieć mniej lub bardziej świadomy charakter. To płynne przechodzenie może dotyczyć wymowy, co nie jest bardzo istotne dla niniejszej pracy, ale częściej dotyczy słownictwa i gramatyki. Wynika to po części z faktu, że irlandzka odmiana języka angielskiego sama nie ma powszechnie akceptowanych standardów, do których miałyby się dostosować. Pisali o tym już na początku dwudziestego wieku Hayden i Hartog (1909: 946):

Czytelnik musi pamiętać, że oczywiście w irlandzkim angielskim nie istnieją żadne standardy. Można powiedzieć, że to, co go tworzy znajduje się wszędzie, gdyż ten język odciska się na mowie wszystkich wychowanych w Irlandii, niezależnie od tego, jak długo mieszkali za granicą.

Zatem Irlandczyk może płynnie przechodzić od języka, który ma na wyciągnięcie ręki, do tego, którego się uczył. Ta umiejętność zależy w dużej mierze od stopnia, w jakim opanował te dwie odmiany języka angielskiego i od jego chęci. Może też być kwestią przypadku, zapomnienia, protestu, chwilowej zachcianki czy żartu (o czym nieco później).

1.3. Specyficzne słownictwo, frazeologia i idiomatyka

1.3.1. Słownictwo

Badania nad słownictwem *Hiberno-English* rozpoczęto – co nie jest bez znaczenia dla tej pracy – dopiero na początku dwudziestego wieku. Właśnie wtedy pojawiły się dwie ważne prace: *English As We Speak It In Ireland* Patricka Westona Joyce’a (1910) oraz *The Vocabulary of Anglo-Irish* Jamesa M. Clarka (1917). W następnych latach językoznawcy z rosnącym zainteresowaniem zajmowali się tym zagadnieniem, opisując je z coraz większą precyzją, czego zwieńczeniem mogą być na przykład publikacje Diarmuida Ó Muirithe, np. *Irish Words and Phrases* (2002)

czy Bernarda Share z jego *Slanguage – a Dictionary of Slang and Colloquial English In Ireland* (2008). Dysponujemy też sporymi zasobami internetowych słowników *Hiberno-English* na przykład niezwykle bogatą nie tylko w słownictwo stroną: http://www.lexilogos.com/english/irish_english_dictionary.htm, a także stroną z korpusem *Hiberno-English*, gdzie można znaleźć nie tylko leksykę, ale też zapisy wypowiedzi i teksty w tym języku, jak również te pisane przez Irlandczyków po angielsku i gaelicku: <http://www.ucc.ie/celt/index.html>.

Wydaje się, że w przypadku leksyki *Hiberno-English* w odniesieniu do tłumaczeń najłatwiej jest po prostu wymienić przykładowe słowa, frazeologizmy i idiomy, które wchodzi w skład tej odmiany języka angielskiego. Ale nawet tu nie sposób się oprzeć pokusie generalizacji i wniosków bardziej ogólnej natury, gdyż, jak się okazuje, do pewnego stopnia może to ułatwić kwestie związane z tłumaczeniem. Dzięki leksykograficznym poszukiwaniom językoznawców wiemy zatem, że zupełnie podstawowe wydają się tu dwa językowe źródła:

Jeśli zajmujemy się leksyką irlandzkiej odmiany języka angielskiego nieodmiennie musimy zacząć od rozróżnienia na te jednostki leksykalne, które stanowią pozostałość po angielskim sprowadzonym do Irlandii w dawnych wiekach i te, które z dużą dozą prawdopodobieństwa można uznać za zapożyczenia z irlandzkiego.

[Hickey, 2007: 362]

I dalej:

Słowa archaiczne i/lub regionalizmy w irlandzkiej odmianie języka angielskiego. Z całą pewnością nie wszystkie poszczególne jednostki leksykalne irlandzkiej odmiany języka angielskiego wywodzą się z irlandzkiego. Dość duża ich liczba ma charakter archaiczny lub regionalny, który zachował się w Irlandii. Na przykład przymiotniki *mad* i *bold* zachowały swoje wcześniejsze znaczenie i znaczą w takim porządku „zainteresowany” (*keen on*) i „psotny” (*misbehaved*). W niektórych przypadkach mamy do czynienia z połączeniem znaczenia archaicznego z regionalnym, na przykład *cog* „oszukiwać”, *chisler* „dziecko”, *mitch* „wagarować”...

[Hickey, 2007: 362]

Z innych wymienionych słów warto wspomnieć też w tym kontekście przywoływane już wcześniej słowo *ditch*, które, jak pisałem, w irlandzkim angielskim oznacza „murek”, ale tak naprawdę do końca nie wiadomo, z którym znaczeniem mamy do czynienia i czy Irlandczyk nie użyje go w czysto angielskim znaczeniu „rów”. Z podobnych niejednoznaczności, które mają znaczenie dla tłumacza, warto też wspomnieć o wyrażnie archaicznym użyciu angielskiego przyimka *to* w tytule sztuki Synge’a: *Riders to the Sea*, co polski tłumacz przetłumaczył jako *Jeźdźcy do morza* (Synge, 2011: 16), zapominając o archaicznym użyciu tego przyimka w zwrotach typu: *wife to her lawful husband*. Z innych staroangielskich słów, które zachowały w *Hiberno-English* swoje znaczenie możemy wymienić następujące przykłady:

bowsey – pijany;

disremember – zapomnieć;

mearing – dobrze oznaczona granica;

pannikin – blaszane naczynie do picia;

power – dużo czegoś;

tundish – lejek;

wit – rozum.

[Asián i McCullough, 1997: 44]

Drugą ważną grupę stanowią zapożyczenia z języka gaelickiego, ale nie wystarczy ich tylko wyliczyć. Trzeba też wspomnieć o różnego rodzaju pułapkach z nimi związanych:

Niektóre specyficznie irlandzkie słowa są homografami słów angielskich o zupełnie innym znaczeniu, na przykład *callow* oznacza w irlandzkiej odmianie języka angielskiego nisko położone ziemie, które często podlegają podtopieniom i prawdopodobnie wywodzi się od irlandzkiego słowa *caladh*: „nadbrzeże, łąka nad rzeką”.

W Irlandii można też zaobserwować semantyczne rozszerzenie znaczeniowe niektórych słów, tak jak w przypadku *yoke*, które oznacza tu rzecz/urządzenie czy *delf*, oznaczającego wszystkie naczynia (od *delftware*, wytwarzanego wcześniej w Dublinie). *Grand* rozszerzył znacznie swoje znaczenie i ogólnie wyraża aprobatę: *It’s a grand day*, *Sure you’re grand where you are*, *Michael’s a grand hurler*. Mamy tu wszystko poza oryginalnym znaczeniem: *displaying grandeur*. Słowo *foreign* może oznaczać niewierność, tak jak w zdaniu:

She went foreign on him and he after paying for the house. Różne angielskie przysłówki, wcześniej nienacechowane, zaczęły wzmocniać wypowiedź, na przykład w zdaniach: *We were pure robbed by the builders, Your man is fierce rich.*

[Hickey, 2007: 363]

Dla porządku dodajmy, że po angielsku *yoke* to jarzmo, *delf* oznacza jedynie porcelanowe naczynia w charakterystyczne biało-niebieskie wzory, wywodzące się właśnie z Delftu. Słowo *foreign* oznacza to, co pochodzi z obcego kraju, choć warto tu wspomnieć o dość nietypowym w języku angielskim użyciu słowa *foreigner* – obcokrajowiec. Mianowicie dla Anglika będzie nim każdy nie-Anglik, niezależnie od tego, w jakim on sam znajduje się kraju. Zatem Anglik w Warszawie powie, że jest tutaj „dużo cudzoziemców”, mając na myśli samych Polaków.

Słowo *pure* oznacza tylko coś czystego i ewentualnie abstrakcyjną czystość (stąd purytanie), a słowo *fierce* znaczy tyle co zjadły, zacięty. Dodajmy przy okazji, że ostatnie cytowane zdanie byłoby bardzo trudne do przetłumaczenia bez kontekstu, ponieważ nie wiemy, czy proste pozornie słowo *man* użyte jest tu w formie archaicznej. Mamy więc wybór między tłumaczeniami: „Twój facet/mąż jest obrzydliwie bogaty”. To „obrzydliwie” jest tutaj ukłonem w stronę nietypowego użycia *fierce*, choć zapewne większość tłumaczy zastosowałaby tu słowo „potwornie”.

Podobne rozszerzenia (lub zmiany znaczenia, co może powodować jeszcze większe utrudnienia przy tłumaczeniu) odnotowują też Asián i McCullough, cytując różnych autorów:

backward – nieśmiały;
fear – niebezpieczeństwo;
bothered – głuchy;
gaffer – chłopak;
curate – pomocnik sprzedawcy w sklepie spożywczym;
great – bliski, znajomy;
senior curate – ksiądz;
likely – ładna/y;
dark – niewidomy;
lone – niezamężna/nieżonaty;

Dear – Bóg;
redde – zapalić zapalnik, fajkę itd.;
destroyed – zepsuty/a, zniszczony/a;
have a right – powinien;
ditch – murek;
scalded – poparzony/a, przerażony/a;
dyke – rów;
soft day – deszczowy dzień;
doubt – mocno wierzyć;
venom – energia;
drowned – bardzo mokry;
whisper – służyć;
elegant – wspaniały;
wish – uznanie, przyjaźń, szacunek.
[Asián i McCullough, 1997: 44–45]

Z typowych zapożyczeń z irlandzkiego możemy wymienić na przykład:

asthore – skarb, kochanie;
banshee – czarownica;
colleen – dziewczyna;
creel – kwadratowa konstrukcja do noszenia lub wożenia;
cruiskeen – niewielki pojemnik na alkohol;
fooster – pośpiech, wielki zamęt;
gombeen man – lichwiarz;
gra, grah – miłość, sympatia;
pottheen – nielegalnie pędzona whiskey;
shebeen – lokal bez licencji na alkohol;
whisht – bądź cicho;
wirra – okrzyk żalu, zaskoczenia lub złości.
[Asián i McCullough, 1997: 44]

Jeśli idzie o słownictwo, należy też wspomnieć o irlandzkich słowach (ale dotyczy to też idiomów), które stały się częścią szeroko pojętego standardowego angielskiego. Hickey (2007: 267) zauważa, że nie było ich zbyt wiele, co zapewne wynika z faktu, że sami irlandzcy imigranci nie chcieli, by ich utożsamiano z ojczyzną. Ale wymienia on tak popularne słowa jak:

smithereens – kawałki;
blarney – dar elokwencji, czasami zwodniczej;
brogue – silny irlandzki akcent;
gob – usta;
omadawn – głupek.

A także niektóre słowa, które brzmią archaicznie, na przykład *shillelagh* – maczuga czy raczej kij zakończony kulą, który służy do walki, choć może jednocześnie udawać laskę. Warto też odnotować, że z irlandzkiego angielskiego wywodzi się również słowo *tory*, które pierwotnie oznaczało człowieka o silnych przekonaniach, a obecnie członka partii konserwatywnej w Wielkiej Brytanii.

Ciekawego przykładu dostarcza nam również Kate Fox (2011: 57), pisząc o deserze:

Podobnie jak „obiad”, słowo to także samo w sobie nie jest wskaźnikiem klasy, ale staje się nim, gdy jest źle używane. Klasy wyższe upierają się, że słodkie danie pod koniec posiłku nazywa się *pudding* – nigdy *sweet*, *afters* czy *dessert*, z których wszystkie są niedopuszczalne i degradujące społecznie. *Sweet* można używać swobodnie w znaczeniu przymiotnikowym „słodki”, natomiast jako rzeczownik oznacza wyrób cukierniczy, to, co Amerykanie nazywają *candy* (czyli cukierek) – i nic poza tym. Danie pod koniec posiłku to zawsze *pudding*, bez względu na to, z czego się składa: puddingiem będzie nawet kawałek ciasta czy sorbet cytrynowy. Pytanie „Kto chce *sweet*?” pod koniec posiłku natychmiast zakwalifikuje nas jako średnią warstwę klasy średniej lub niżej. *Afters* także uruchomi radar wykrywający klasę i przyczyni się do naszej społecznej degradacji. Niektórzy młodzi członkowie wyższej warstwy klasy średniej pod wpływem amerykańszczyzny zaczynają mówić *dessert* i dlatego jest to najmniej nieprzyzwoite słowo z tych trzech – i najmniej wiarygodny wskaźnik klasy.

Fox zapomina dodać, albo też nie ma tej świadomości, że słowo *afters* w odniesieniu do deseru jest czystej wody hibernizmem i być może dlatego jego użycie wskazuje, że mamy do czynienia z kimś z niższej klasy społecznej.

Kolejne cytowane przez Hickeya (2011: 366) zapożyczenia to *galore* (mnóstwo, obfitość), pojawiające się po rzeczowniku, który określa, a także wykorzystane przez Swifta słowo *yahoo*, brutal, prymityw, które może być jednocześnie czasownikiem, tak jak w zdaniu: *The kids were yahooooing in the corridor* (Dzieci szalały na korytarzu).

Na koniec tych leksykalnych rozważań warto wymienić jako ciekawostkę słowo *turf*, które w standardowym angielskim oznacza murawę i zwykle pojawia się w tzw. słownikach fałszywych przyjaciół, jeśli idzie o język polski. Jakież więc może być nasze zaskoczenie, że w *Hiberno-English* słowo *turf* oznacza jednak torf, jest więc prawdziwym przyjacielem polskiego tłumacza!

Można by znaleźć jeszcze więcej różnego rodzaju przykładów, ale nie mają one już takiego znaczenia dla translatoryki. Tego rodzaju słowa można przetłumaczyć w miarę dosłownie, bez odwoływania się np. do rejestru i nie wymagają one na ogół jakiejś szczególnej stylizacji, może nawet nie mieć znaczenia, czy tłumacz rozpozna ich irlandzkie pochodzenie, choć oczywiście jest to pożądane.

1.3.2. Frazeologia i idiomy

Znaczenie większym wyzwaniem dla tłumacza są różnego rodzaju specyficzne frazy i idiomy, nierzadko, podobnie jak słowa, tłumaczone bezpośrednio z języka gaelickiego. Dotyczy to nawet tych, które, tak jak omawiane przed chwilą słowa, zdomowały się w języku angielskim. Wynika to z ich obcości i pewnej nie do końca jasnej logiki, która nimi rządzi. Dobry przykład stanowi tu tak oczywiste dla Anglików zapożyczenie z *irlandzkiego* idiomu, jakim jest: *I'm a terrible person for something* (dosłownie: jestem straszny dla czegoś). Początkujący tłumacze niezmiennie mają problemy z przetłumaczeniem takich zdań jak:

You're a terrible person for the blankets (patrz np. O'Brien, 1989).

I'm a terrible one for straight talking (patrz np. McLean, 2004).

W obu przypadkach to, że ktoś jest „straszny dla czegoś” powoduje zupełnie inne konsekwencje tłumaczeniowe. Z tego, że jest „straszny dla pościeli” wynika, że straszny z niego śpioch, a z tego, że „jest straszny dla mówienia prosto z mostu” wynika, że zawsze mówi wszystko otwarcie, czyli bez ogródek.

Jeżeli idzie o źródła specyficznej frazeologii i idiomatyki (a także wymowy, słownictwa, gramatyki i składni), to nie sposób nie zgodzić się z Blissem, który ogólnie podsumowuje irlandzką odmianę języka angielskiego z południa kraju (ale pamiętajmy o dość dużej homogeniczności *Hiberno-English*):

Jeśli idzie o wymowę i słownictwo południowego *Hiberno-English*, to można w nich wyśledzić wpływy dawnej angielszczyzny, jak również języka irlandzkiego; zaś jeśli chodzi o gramatykę, składnię i idiomatykę idiosynkrazje tej odmiany języka angielskiego wywodzą się niemal całkowicie z irlandzkiego. Nawet w tych częściach Irlandii, gdzie ten język już dawno wymarł, jego nieświadomiony wpływ wciąż reguluje sposób mówienia użytkowników języka angielskiego.

[Bliss, 1984:150]

Dla porządku warto dodać, że badacze zwykle uważają, że największy wpływ na irlandzki angielski miał angielski Szekspira, choć zdarzają się i tacy jak Harris (1993: 140), którzy dopatrują się tu wpływów języka wczesnego nowoangielskiego (Early Modern English), a więc okres oddziaływania ulega tu znacznemu wydłużeniu.

Zrozumiałe same przez się są niektóre związki frazeologiczne, a to głównie ze względu na uniwersalizm doświadczeń, do których się odwołują. Popatrzmy na część z tych, które można znaleźć u P.W. Joyce’a (1910: 32–36 i 187–208):

How are all you care? – jak się miewają twoi najbliżsi?;

What way are you? – jak się miewasz?;

Since Adam was a boy – od kiedy Adam był chłopcem (czyli: od bardzo dawna);

Ask me no questions and I’ll tell you no lies – nie zadawaj pytań, to ci nie będę kłamał (czyli: lepiej mnie o to nie pytaj, bo mogę skłamać);

He’s living on the fat of his gut – żyje z własnego tłuszczu;

The Lord between us and harm! – Bóg między nami a krzywdą;

I wouldn’t like to be in his shoes – nie chciałbym być w jego butach (czyli: na jego miejscu);

This cart-wheel is cursing for grease – ten wózek klnie, bo chce smaru (czyli: coś domaga się naszej uwagi).

Nie trzeba tu chyba wyjaśniać, że ktoś, kto „żyje z własnego tłuszczu”, żyje z zapasów, gdyż ta metafora ma bardzo ogólny charakter i że jeśli „Bóg ma być między nami a krzywdą”, to chcemy/prosimy, żeby nas przed tą krzywdą chronił. Zresztą odniesienia do Boga i religii są bardzo liczne w irlandzkiej odmianie angielskiego. Co ciekawe, można też odnaleźć pewną zbieżność między *Hiberno-English* i językiem polskim, gdyż Irlandczycy mają tendencję do używania słowa

show – pokazywać, na przykład w zdaniu: *Show me that knife*, co możemy przetłumaczyć bezpośrednio: „Pokaż mi ten nóż” – w znaczeniu: dawać – „Daj mi ten nóż”.

Nieco więcej problemów może czytelnikom sprawić zrozumienie następujących, również zaczerpniętych z P.W. Joyce’a (1910: 187–208) zwrotów:

He turns up his little finger too often – zbyt często odchyła mały palec;

Lord will open a gap for him – Bóg znajdzie dla niego wolne miejsce;

He’ll soon be a load for four – wkrótce będzie ciężarem/ładunkiem dla czterech;

He will never comb a grey hair – nigdy nie będzie czesał siwych włosów.

Tutaj musimy skojarzyć zwyczaj odchyłania małego palca (obecny również w kulturze polskiej) z piciem i wiedzieć (co zapewne podpowie kontekst wypowiedzi), że to wolne miejsce ma być jakimś wyjściem z trudnej sytuacji. Człowiek, który wkrótce będzie niesiony przez czterech innych mężczyzn, umrze, co też stanowi odniesienie ogólnokulturowe, ale nie musi być jasne na pierwszy rzut oka. I w końcu w przypadku ostatniego cytowanego zwrotu musimy wiedzieć (kontekst), że ktoś, kto nie będzie czesał siwych włosów, nie tyle wyłysieje, co nie dożyje późnego wieku.

Warto także wspomnieć, że zrozumienie niektórych cytowanych przez P.W. Joyce’a zwrotów ułatwia też znajomość dawnych słów, takich jak *shanks* (nogi) czy *dry* (w znaczeniu: spragniony), choć jednocześnie podaje on zwrot, w którym słowo *dry* oznacza „suchy”: *There may be a dry eye after him* (P.W. Joyce, 1910: 18). „Suche oko” oznacza tutaj brak żalu po kimś, kto był nie lubiany i/lub tyranizował innych.

Na koniec pozostają nam frazeologizmy (głównie idiomy), które bardzo trudno zrozumieć komuś spoza kultury irlandzkiej i z którymi problemy mogą mieć również rodzimi użytkownicy języka angielskiego. Większość z nich to mniej lub bardziej dosłowne tłumaczenia z gaelickiego, ale też musimy pamiętać o tym, że z czegoś one wynikają i skądś się biorą. Dobrego przykładu dostarcza nam *Kiss My... A Dictionary of English-Irish Slang*⁵ Garry’ego Bannistera (2008: x):

⁵ Przypomnijmy, że w stosunku do *Hiberno English* używa się określeń: odmiana, dialekt, ale także – jak w tym przypadku – slang języka angielskiego.

Wyrażenie: *Téimis faoi cheatha!* (*Let's go under the shower!* – Chodźmy na deszcz!) pochodzi ze starej historii o trzech mądrych druidach, którzy, gdy usłyszeli, że w Irlandii ma spaść deszcz, sprawiający, że wszyscy choć trochę zamoczeni zwariują, próbowali przestrzec ludzi, ale nikt nie chciał ich słuchać. Oni sami schowali się w jaskini. Kiedy w końcu zaczęło padać i wszyscy zwariowali, trzej mądrzy druidzi zrozumieli, że gdy deszcz ustanie, wszyscy Irlandczycy uznają, że oni – jedyni przy zdrowych zmysłach – są wariatami, powiedzieli więc: *Téimis faoi cheatha!* – Chodźmy na deszcz!, to znaczy, róbmy tak jak inni!

Ciekawe, że nie znając tej historii nawet rodzimy użytkownik języka angielskiego może mieć wątpliwości, czy ma „wyjść na deszcz” czy też „iść pod prysznic”, ale dla Irlandczyka oznacza to dostosowanie się do kanonów obowiązującej głupoty czy szaleństwa. Przy okazji warto zauważyć, że podobny motyw pojawia się w sztuce Taufika al-Hakima *Rzeka szaleństwa* (1972: 78–83), gdzie wszyscy poddani piją wodę z rzeki, która powoduje, że stają się szaleni. Zdrowi na umyśle są tylko Król i Wezyr, którzy piją wino, ale na końcu sztuki ten pierwszy oznajmia: „Życzę sobie skosztować tej wody” (1972: 83).

Znaczenie zwrotów idiomatycznych z czegoś wynika, ale często nawet rodzimi użytkownicy języka nie są w stanie połączyć samego zwrotu z jego znaczeniem. A w przypadku cytowanych poniżej fraz w zasadzie znaczenie znają tylko Irlandczycy, zaś większość rodzimych użytkowników języka angielskiego może się go domyślić jedynie z kontekstu. „Gdyż zwrot może być poprawny po irlandzku, ale niepoprawny lub nawet niezrozumiały po angielsku, kiedy się go przetłumaczy słowo w słowo” (P.W. Joyce, 1910: 5) Sporo takich zwrotów znajdziemy właśnie u P.W. Joyce’a (1910: 42, 187-194):

They might lick thumbs – o parze dobrze dobranych bandziorów;

Someone is belled through the parish – kiedy powszechnie mówi się o kimś coś złego;

He didn't catch it with the wind – kiedy ktoś dziedziczy jakąś złą cechę po rodzicach;

I wouldn't call the king my uncle – kiedy ktoś jest uszczęśliwiony;

I stand black for him – będę wobec niego lojalny;

She'll comb your hair with the creepy stool – ona cię pobije;

Walk up somebody's sleeve – oszukać kogoś;

Cut your stick, now – idź sobie (ze względu na to, że kija używa się do chodzenia);

To let on – udawać.

Inne przykłady można też znaleźć w dziełach literackich, co oczywiście znacznie utrudnia ich tłumaczenie, bo nie tylko każe poszukiwać właściwego znaczenia, ale też zastanowić się nad tym, jak oddać ich idiomatyczny charakter. Oto na przykład kilka fragmentów z O'Briena (2001: 9–64):

What's on you? – co ci dolega?;

She had a nose on her – wyglądała na niezadowoloną;

I give it to you – zgadzam się z tobą;

To beat the devil – być lepszym (czyli gorszym) od diabła;

Keep the fun clean – dosyć tych żartów;

That's the ticket – o to właśnie chodzi.

Na koniec dodajmy, że tak duża liczba czysto irlandzkich idiomów w *Hiberno-English* powoduje, że czasami dublują one te angielskie, jak w zwrocie: *It cost you arm and leg* – *You'll pay through the nose*, i że wynikają z innych doświadczeń oraz zawierają inne obrazowanie. Podobnie jak cały *Hiberno-English* są kontaktowe, co znaczy, że powstały z połączenia dwóch języków i choć ich część weszła do standardowego brytyjskiego angielskiego, to ich korzenie wciąż tkwią w gaelickim.

1.4. Gramatyka i składnia *Hiberno-English*

W gramatyce znajdziemy wiele różnic pomiędzy standardowym angielskim a *Hiberno-English*, powstałych z powodu zderzenia gaelickiego z brytyjskim angielskim. Część z tych różnic nie jest tak bardzo istotna przy tłumaczeniach, chociaż wszystkie mówią czytelnikowi, że ma do czynienia z irlandzką odmianą języka angielskiego. Tak zwięźle gramatykę *Hiberno-English* charakteryzuje Filppula:

Ogólnie rzecz biorąc w *Hiberno-English* występuje sporo wpływów pierwotnych (*substratum influence*), które przejawiają się na najrozmaitsze sposoby i w

różnym stopniu w kilku ważnych częściach gramatyki. W niektórych przypadkach ten wpływ był bardzo bezpośredni, w innych selektywny i wzmacniający. Najbardziej oczywiste przykłady tego pierwszego to konstrukcje „after perfects”, brak odpowiedzi tak/nie na pytania tego typu, struktury, które pozwalają na zastosowanie zwrotów z negatywną polaryzacją (*negative polarity items*) w pozycji podmiotu (czyli tych, które nie spełniają standardowego wymogu wymiany na formę zanegowaną (*negative attraction*), zastosowanie „and” na początku zdań podrzędnych, zaimki rezumptywne (*resumptive pronouns*) w zdaniach względnych i innych, pewne typy konstrukcji rozszczeplonych (*cleft structures*) i różne sposoby użycia przedimków określonych i nieokreślonych, z których wszystkie mają bezpośrednie i w pełni gramatyczne odniesienia w irlandzkim.

[Filppula, 1999: 275]

Część cech gramatyki *Hiberno-English* (i nie tylko, bo również innych dialektów języka angielskiego) wymienia też Bauer:

- Bardziej ogólne zastosowanie zaimków zwrotnych w porównaniu ze standardową angielszczyzną: *It was yourself said it (Hiberno-English)*.
- Używanie nieokreślonego czasu zaprzeszłego dokonanego bez czasownika posiłkowego (*indefinite anterior perfect without auxiliary*) *have: Were you ever in Dublin? (Hiberno-English)*.
- Używanie *after* jako wykładnika czynności dokonanej (aspekt perfektywny): *He was only after getting the job 'He had just got the job' (Hiberno-English)*.
- Używanie włączonego dopełnienia (*included object*) z perfect: *They hadn't each other seen for four years (Hiberno-English)*.
- Używanie *be* jako czasownika posiłkowego aspektu perfektywnego z czasownikami *go, come* i z innymi czasownikami, których zbiór nie jest do końca określony: *All the people are come down here (Hiberno-English)*.
- Używanie inwersji w pytaniach pośrednich: *She asked my mother had she any cloth (Hiberno-English)*.
- Używanie zaimków rezumptywnych: *A man that the house was on his land (Scottish English, Hiberno-English, Ulster Scots)*.
- (...)
- Używanie *will* zamiast *shall* we wszystkich sytuacjach (*Scottish English, Hiberno-English, Ulster Scots*).
- (...)
- Używanie *yet* z czasem Simple Past, a nie Present Perfect: *Did you get it yet? (Scottish English, Hiberno-English, Ulster Scots)*.

Badacze w różny sposób nazywają i opisują różnice między *Hiberno-English* i standardowym (brytyjskim) angielskim. Z charakterystyki Filpulli (1999) oraz przykładów podanych przez P.W. Joyce'a (1910) nie tylko w rozdziale poświęconym gramatyce, ale całej jego książce wynika, że w przypadku gramatyki irlandzkiej odmiany języka angielskiego najważniejsze dla tłumacza są te, które mogą odbić się negatywnie na jego pracy, czyli spowodować błędy lub niedoskonałości w samym tłumaczeniu. Ogólnie bierze się to z dwóch powodów i dlatego różnice można podzielić na dwie grupy:

- takie, które powodują, że tekst jest bardziej złożony i mniej jednoznaczny, a przez to trudny do oddania w języku docelowym;
- takie, które są mniej złożone, co sprawia, że łatwiej je oddać w języku docelowym.

Oczywiście jak zwykle w podobnych przypadkach tego rodzaju podziały nie są oczywiste i mogą zależeć choćby od przyjętych założeń, dotyczących tłumaczenia, oraz indywidualnej znajomości zarówno języka źródłowego, jak i docelowego. Zależą też oczywiście od języka docelowego (którym w naszym przypadku jest polski), gdyż powinniśmy pamiętać, że znacznie może on zmienić perspektywę tłumacza. Spróbujmy jednak przyjrzeć się temu, co mogłoby wchodzić w skład tych dwóch grup różnic, przy założeniu, że językiem docelowym tłumacza jest polski i że zna on dobrze język angielski, ale wcześniej nie zetknął się z irlandzką odmianą języka angielskiego.

1.4.1. Różnice bardziej złożone i mniej jednoznaczne

Pierwszy problem, który się nasuwa, kiedy myślimy o gramatyce *Hiberno-English*, to zupełnie inne niż w standardowym angielskim użycie przyimków. Ponownie wynika ono z bezpośrednich tłumaczeń niektórych irlandzkich zwrotów i może prowadzić do dużych nieporozumień, chociaż niektóre takie przypadki są dość dobrze opisane.

Czas dokonany po *after* (*after perfect*) należy uznać za jedną z najbardziej charakterystycznych cech potocznego *Hiberno-English*, znanej również z różnego rodzaju, dawnych i współczesnych, dzieł literackich (...). To również cecha, która pokazuje „złe dopasowanie” form dokonanych w *Hiberno-English* i standardowym angielskim, co prowadzi do problemów w porozumiewaniu się między osobami mówiącymi w *Hiberno-English* i tymi, które korzystają z jakiejś formy brytyjskiego angielskiego.

[Filpulla, 1999: 118]

A oto kilka przykładów takiego użycia *after*, podanych przez Filpullę (118):

An' there was a house you're after passin' – jest też dom, który minąłeś
I was in the market, and I was after buying a load of strawberries – byłem na targu
i właśnie kupiłem truskawki
And he was only after getting job – właśnie dostał pracę

Zwróćmy też uwagę na to, że w standardowym angielskim powiemy raczej: *a job*, ale o tym później. Oczywiście, jak łatwo się domyślić, wspomniane trudności nie dotyczą tylko przyimka *after*:

W *Hiberno-English* mamy wiele wyrażeń przyimkowych, których próżno by szukać w standardowym angielskim czy innych rodzajach angielszczyzny. Jednocześnie trudno badać ich zastosowanie, głównie dlatego, że znaczenie dużej ich części zależy od zastosowania indywidualnych jednostek leksykalnych.

[Filpulla, 1999: 218]

Przyjrzyjmy się więc przynajmniej części z tego rodzaju wyrażeń, zebranych przez P.W. Joyce'a (1910: 26–32):

He put lies on me – jak zauważa Joyce, ten często używany zwrot może znaczyć, że „on oskarża mnie o kłamstwa” albo że „on opowiada kłamstwa na mój temat” (zwróćmy też uwagę na niestandardową dla trzeciej osoby liczby pojedynczej formę czasownika, co również stanowi cechę charakterystyczną *Hiberno-English*).

The tinker took fourpence out of that kettle – druciarz wziął cztery pensy za naprawienie tego garnka (ale ich z niego nie wyjął).

He was vexed to me – był na mnie zły.

I was at him for half a year – byłem z nim (a nie u niego) przez pół roku.

She has great thought out of him – bardzo dobrze o nim myśli.

I lived in Cork with three years – mieszkalem w Corku przez trzy lata.

He lost my knife on me – niestety, zgubił mój nóż.

Ogólnie *on somebody* oznacza czyjaś szkodę czy dyskomfort, stąd:

What is on you? – co ci jest?, co ci dolega?

To make a speech takes a good deal out of me – przemowy mnie męczą (tu dodatkowo mamy częstą u Irlandczyków formę *pluralis maiestatis*).

I came against you – pokonałem cię i udaremniłem twoje plany.

He went against his father – wyszedł, by spotkać się z ojcem.

To tylko niektóre z takich zwrotów, które mogą sprawiać trudność tłumaczowi. Inne pozostają w miarę łatwe do zrozumienia, bo jeśli to koń *is lame of one leg* (P.W. Joyce 1910: 43) to wiadomo, że kuleje na jedną nogę. Można też się spierać, czy zwrot: *He went against his father* nie znajduje jakiegoś odbicia w języku polskim, gdy mówimy: „wyszedł ojcu naprzeciw”, ale pamiętajmy, że założyliśmy, iż polski tłumacz zna dobrze standardowy angielski, gdzie ten zwrot może być mylący.

Innym opisanym przez P.W. Joyce’a (1910: 24) problemem jest kolejne tłumaczenie z języka gaelickiego, co owocuje trudną i bardzo niejednoznaczną składnią:

Kiedy po irlandzku chcemy powiedzieć, że ktoś jest jakiś lub kimś za pomocą czasownika *tá* lub *atá*, zawsze używamy irlandzkiego przyimka *in* (angielski *in*), w którejś z jego form, często też z zaimkiem dzierżawczym, co daje bardzo dziwny idiom. I tak zwrot *he is a mason* (on jest murarzem) to po irlandzku: *tá sé*

'n a shaor, czyli dosłownie: *he is in his mason. I am standing to tá mé a m' sheasamh*, dosłownie: *I am in my standing*. Wyjaśnia to, skąd się wzięła bardzo rozpowszechniona w irlandzkim angielskim forma: *He fell on the road out of his standing*.

Taka forma nie tylko przejawia się na wiele różnych sposobów i bywa mało zrozumiała, ale też jest niezwykle trudna do oddania w języku docelowym, chyba że od razu decydujemy się na jej neutralizację.

Porównywalny problem dotyczy zwrotów typu: *He interrupted me and I writing my letters* (w sensie: *I was writing*) czy *I saw Thomas and he sitting beside the fire* (w sensie: *he was sitting*) (P.W. Joyce, 1910: 34), ponieważ na pierwszy rzut oka trudno ustalić, z iloma osobami mamy do czynienia. Podobne przykłady podaje Hickey (2007: 3–4): *I met Michael this morning and I going to town* oraz *He went for a walk and it raining*. Nie są one jednak tak dwuznaczne i brakuje w nich formy czasownika być (*was*) oraz ewentualnie spójnika (*when, while*).

Nieco inny, ale równie trudny problem opisuje P. W. Joyce (1910: 37–38):

W dziwny sposób używa się w Irlandii słowa *itself*, co stanowi zagadkę dla obcych. Nie ma ono rodzaju, liczby i nie występuje w żadnym przypadku, tak naprawdę nie jest nawet zaimkiem, ale odpowiednikiem słowa *even* (nawet). Wynika to z faktu, że w codziennym potocznym irlandzkim używa się jednego słowa *féin*, zarówno dla *even*, jak i *itself*, a Irlandczycy w tłumaczeniu unikają słowa *even*, które słabo znają w tym znaczeniu i zastępują je lepiej znanym *itself*. (...) Stąd konstrukcja typu: *If I had that much itself*.

Trudne do zrozumienia może też być użycie narracyjnego bezokolicznika, który często pojawia się w języku pisanym, zwłaszcza w różnego rodzaju historycznych annałach (*Donnal O'Brien to go on an expedition against the English of Athlone* – zamiast: *Donnall O'Brien went...*), ale też w języku mówionym: *How did you come by all that money?* I odpowiedź: *To get into the heart of the fair* – zamiast: *I got into...* (P.W. Joyce 1910: 46).

Trudności na nieco innym poziomie pojawiają się wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z językiem zrozumiałym, ale bardzo nietypowym, nacechowanym tak, że trudno go pomylić z jakąś inną odmianą języka

angielskiego. Wiele tego rodzaju konstrukcji znajdziemy u P.W. Joyce'a (1910: 45–46):

Remember you have gloves to buy for me in town – zamiast: you have to buy me gloves.

I have a top to bring to Johnny, and when I come home I have the cows to put in the stable – zamiast: I have to bring a top.

Tis to rob me you want – zamiast: you want to rob me.

Is it at the young woman's house the wedding is to be – zamiast: the wedding will be held at the young woman's house.

To lose it I did – zamiast: I did it to lose.

And there's no knowing but that there she may get a husband – zamiast: who knows, she may get a husband there.

They met with an island after sailing – zamiast: They sailed and found (met) an island (tu mamy dodatkowo omawiany już zwrot z after).

Do tego możemy dołożyć przykłady z Hickeya (2007: 4–5) oraz Filpulli (1999: 257):

He went to Dublin in the car – i nie wiemy: “in the specific car” czy “by car”.

It's a pity you to be going so soon – zamiast: it's a pity that you have to go so soon.

It's me that's buying the drinks – zamiast: I'm buying...

It's on the road that I'll meet you – zamiast: I'll meet you on the road.

It's yesterday that they came – zamiast: they came yesterday.

Podobnie nietypowe są irlandzkie zwroty, które znajdziemy u P.W. Joyce'a (1910: 43):

He's a fool of a man – zamiast: he's a fool.

He's a thief of a fellow – zamiast: he's a thief.

He's a steeple of a man – zamiast: he's (like) a steeple/he's very tall.

Warto dodać, że w powyższych przykładach pojawiają się też *cleft sentences*, występujące w standardowej angielszczyźnie, ale zdecydowanie częstsze w *Hiberno-English*.

1.4.2. Różnice mniej złożone

Różnice mniej złożone, dotyczą raczej drobiazgów, których albo w ogóle nie uwzględnimy w tłumaczeniu, gdyż nie zabarwiają języka w jakiś wyjątkowy sposób, albo też nie będziemy mieli problemu ze znalezieniem odpowiedniego wariantu stylistycznego. W przypadku *Hiberno-English* będzie nim zapewne jakiś element gwary wiejskiej.

Dotyczy to cech wymienionych przez Bauera (2002: 25), cytowanych już na stronie 32, a także kilka niewymienionych, np. tendencja do używania pełnej formy *not*, jak w pytaniu *Did you not?* czy używanie *yet* z czasem Simple Past, a nie Present Perfect.

Tych różnic jest oczywiście więcej. Interesujące przykłady znajdziemy przede wszystkim u P.W. Joyce'a, ale też wiele z nich jest w ogóle dosyć znanych, jak na przykład forma liczby mnogiej od *you*: *yous*, która zwykle występuje w zwrocie *yous all* i można ją odnaleźć nie tylko w *Hiberno-English*, ale też w języku amerykańskich policjantów, z których wielu pochodziło właśnie z Irlandii.

Przyjrzyjmy się jednak innym przykładom z P.W. Joyce'a (1910: 34–52 i 75–103):

- zaimki *myself*, *himself* etc. często występują w znaczeniu sam/sama, tak jak w zdaniach: *I was looking about the fair for myself* czy *He is pleasant in himself*;
- przedimek *the* zamiast zaimków dzierżawczych, a więc na przykład *the mother* zamiast *my mother*;
- nadużywanie aspektu continuous w zdaniach typu *It rains every day* (Irlandczyk powie: *It is raining...*);
- duplikacje w zdaniach typu: *I'll grow no corn this year at all, at all*;
- duplikacje typu *off of*, jak w zdaniu: *For the first time since storm off of Hull*⁶;
- używanie formy *will* zamiast *shall*;
- używanie *see* w znaczeniu *saw*, tak jak w zdaniu: '*Did you ever see a cluricaun, Molly?*' '*Oh no sir, I never see one myself*';
- używanie *us* zamiast *me*, np. *Give us a penny sir to buy sweets* (i ogólnie wspomniana już tendencja do stosowania *pluralis maiestatis*);
- używanie rzeczowników w liczbie pojedynczej po liczebnikach, np. *nine head of cattle*;

⁶ Ten przykład, przytoczony przez Joyce'a, pochodzi z *Robinsona Cruzoe* Daniela Defoe.

- specyficzne wzmocnienia wypowiedzi, np. w zwrotach: *This is a cruel wet day* (aż chce się powiedzieć po polsku: „okrutnie deszczowy”), *He’s cruel rich* (potwornie/okrutnie bogaty?) czy też *I’m very glad entirely to hear it*;
- formy zdrobniałe, które w irlandzkim tworzy się przez dodanie *een* do rzeczownika⁷;
- nieco odmienna ortografia niektórych słów: *pome/poem*, *persaive/perceive* itd.

Jeszcze innych przykładów dostarcza rozdział poświęcony potwierdzaniu i zaprzeczaniu. Ponieważ w *gaelic* nie ma słów na tak/nie i na pytania nie odpowiada się bezpośrednio, Irlandczycy również po angielsku używają tu innych konstrukcji, które jednak wydają się zrozumiałe i stosunkowo łatwe do przetłumaczenia. Przyjrzyjmy się niektórym uduziwnionym i określonym odpowiedziom na proste pytania (P.W. Joyce, 1910: 10–23):

- na pytanie: *Well, how is the young doctor going on in his new place?*, usłyszymy odpowiedź: *Ah, how but well*.
- bardzo silne przeczenie ilustruje następujący dialog: *This day will surely be wet, so don’t forget your umbrella*, i odpowiedź: *What a fool I am*.
- bardzo silne potwierdzenie mamy w wymianie: *Yesterday was very wet*, na co można odpowiedzieć: *You may say it was*, lub nawet: *You may well say that*.
- słabsze potwierdzenie/zgodę wyrazimy poprzez zwrot: *I don’t mind* lub *I don’t mind if I do*.
- odpowiedź: *Never fear* (tutaj przypomina się potoczny polski zwrot: Nie ma strachu).

Oczywiście podział na rzeczy bardziej i mniej złożone w tłumaczeniu ze względu na gramatykę jest do pewnego stopnia umowny i często wynika z indywidualnych predyspozycji tłumacza, a w dużej mierze zależy od pracy, jaką tłumacz włożył w zrozumienie i oddanie danego rodzaju języka w języku docelowym. Ale podane przykłady, choć oczywiście nie wyczerpują opisu *Hiberno-English*, jednak powinny uzmysłwić wyjątkowość tej odmiany angielszczyzny. Stanie się ona jeszcze bardziej oczywista, kiedy przyjrzymy się różnego rodzaju zabawom językowym, które się w niej pojawiają.

⁷ Warto zauważyć, że formy zdrobniałe pomagają raczej polskiemu tłumaczowi, a ich brak może być kłopotliwy, jak w przypadku opisów niemowląt, dzieci czy małych zwierząt, gdzie tłumacze muszą pamiętać, że *head* to po polsku główka, a *hand* – rączka. Odwrotną sytuację możemy zaobserwować tylko przy zwrotach: *young girl/boy*, gdzie na podstawie kontekstu musimy decydować, czy chodzi o dziewczynkę/chłopczyka, czy o dziewczynę/chłopca.

1.5. Zabawy językowe, blarney, wulgaryzacja języka – dodatkowe cechy *Hiberno-English*

Poza opisem cech pierwszorzędnych *Hiberno-English* warto też wspomnieć o trzech cechach, z którymi kojarzono tę odmianę języka angielskiego. Głównie z tego powodu, że znalazły one swoje odbicie w interesujących nas utworach literackich i stanowią część „wyrażeń dialekalnych”, których tłumaczenia będziemy analizować lub też mają na nie wpływ.

To, że *Hiberno-English* jest językiem pełnym dowcipów i zabaw językowych, może do pewnego stopnia wynikać z ogólnej sytuacji panującej na wyspie. Z tego, że z jednej strony język angielski często służył Irlandczykom do obrony, musieli więc nim władać niezwykle sprawnie, a z drugiej z tego, że pozostawał do pewnego stopnia obcy i podatny na manipulację. Te tendencje nasiliły się jeszcze, kiedy Irlandczycy zaczęli na większą skalę korzystać z angielskiego. Z pewnością na początku wyglądało to mniej więcej tak:

Irlandzcy nauczyciele znali dobrze gaelicki i robili wszystko – ogólnie z dużym powodzeniem – by opanować angielski. Zwykle uczyli się od sąsiadów [tj. Anglików – przyp. K. P.], ale też w dużym stopniu z książek, w tym słowników. A ponieważ mieli wrodzone inklinacje do popisywania się wiedzą, starali się, o ile to było możliwe, używać długich i niezwykłych słów, wziętych zwykle ze słowników, ale też ukutych przez siebie samych na bazie słów łacińskich. Opis Goldsmitha, który mówił, że wiejski nauczyciel zna słowa „naukowo długie i grzmiące”, odnosi się do większości irlandzkich nauczycieli z osiemnastego i pierwszej połowy dziewiętnastego wieku. Słyszało się te słowa w rozmowach, ale nauczyciele używali ich przede wszystkim w piosenkach.

[P. W. Joyce, 1910: 79]

Potwierdza to również następujący opis powstawania malapropizmów, do których jeszcze powrócimy:

Malapropizmy mogą być bolesnym, choć zabawnym przypomnieniem tego, że wielu Irlandczyków uczyło się angielskiego wprost z książek, a nie w czasie rozmów z osobami doskonale znającymi ten język. W rezultacie dla wielu był on

językiem wyuczonym – bo nauki z książek były mało realistyczne – i w dodatku źle wymawianym. Dziadek Sheridana był nauczycielem i z pewnością spotykał wielu podróżnych nauczycieli, którzy korzystali z „wykręcających głę” fraz, by wykazać elokwencję i odczytanie w tym nowym języku.

[Kiberd, 2001: 141]

Natomiast w przypadku uczniów i w ogóle wszystkich, którzy uczyli się języka prześladowców, wyglądało to nieco inaczej:

Jednocześnie w samej Irlandii, nazwanej niegdyś przez Rzymian Hibernią, rozwijał się język angielski mocno naznaczony lokalnymi wpływami. Zatem Irlandczycy, którzy korzystali z tego języka, mogli, jakże słusznie, mieć wrażenie, że mówią nieco innym językiem niż ich ciemniejsi. Udomowili więc coś, co było dla nich tak bardzo obce, korzystając przy tym z różnych metod. Nie powinny one być obce polskiemu czytelnikowi. Wystarczy przypomnieć sobie historie o różnego rodzaju przeróbkach językowych w zaborze rosyjskim, kiedy to o rosyjskości zdania miał świadczyć wyłącznie akcent, albo kiedy przerabiano jakieś słowa, dobrze się przy tym bawiąc.

[Puławski, 2011: 140]

Dowcip językowy nie tylko był zabawą – choć oczywiście wciąż nią pozostawał – lecz także mógł być wykorzystywany jako element walki o własne prawa czy też lepsze traktowanie:

Raz jeszcze pragnę podkreślić, że nie chodzi o to, by wyliczyć te wszystkie różnice [między irlandzkim i standardowym brytyjskim angielskim – przyp. K.P.], ale zdawać sobie sprawę z ich istnienia. Dotyczy to również malapropizmów, które choć znane z innych odmian angielskiego, stały się niezwykle popularne w Irlandii. Odnosi się to też, ujmując rzecz w szerszych kategoriach, do tak zwanej „irlandzkiej logiki”, która z jednej strony miała pokazać głupotę Irlandczyków, ale jednocześnie stała się ich ważną bronią w walce z Anglikami. Bowiem często jedynym sposobem, by wyjść cało z opresji było udawanie głupka. I tak na pytanie, dlaczego dwa zegary na dworcu pokazują różne godziny, Irlandczyk odpowie: „A po co komu dwa zegary, które pokazują ten sam czas?”. I mój ulubiony przykład: „Kiedy pijemy, to się upijamy, kiedy się upijamy, to śpimy, kiedy śpimy, nie grzeszymy, a kiedy nie grzeszymy, idziemy do nieba. Warto się więc upić, żeby pójść do nieba”.

Ten ostatni przykład pokazuje coś jeszcze, a mianowicie niezwykłą elokwencję Irlandczyków w dowodzeniu swoich racji i w ogóle w snuciu opowieści. Ten dar często określa się słowem *blarney*, a osoba, która go posiadała zapewne „pocałowała kamień z Blarney”. Można to potraktować zupełnie dosłownie i wybrać się na wycieczkę na zamek nieopodal Corku, gdzie znajduje się kamień. Czy to działa? Cóż, pocałowało go wielu polityków i literatów, więc zapewne tak – jak podpowiada nam „irlandzka logika”.

[Puławski, 2011: 140]

Źródła różnego rodzaju dowcipów i gier słownych nie są dla współczesnego czytelnika tak istotne, jak same te dowcipy oraz ich wykorzystanie w literaturze. Język angielski ogólnie obfituje w różnego rodzaju gry słowne i czasami trudno powiedzieć, skąd pochodzą. Tony Augarde (1994: VII) wymienia następujące:

1. Zagadki.
2. Enigmy.
3. Szarady.
4. Akrostychy.
5. Kwadraty słowne.
6. Krzyżówki.
7. Scrabble.
8. Anagramy.
9. Rebusy.
10. Pangramy.
11. Palindromy.
12. Lipogramy i uniwokaliki.
13. Gry literowe.
14. Gry alfabetyczne.
15. Zabawy z poezją.
16. Poezja konkretna.
17. Łamańce językowe i gry kumulacyjne.
18. Spooneryzmy.
19. Lapsus linguae.
20. Zabawy Lewisa Carrolla.
21. Konsekwencje.
22. Dwadzieścia pytań.
23. Wisielec.
24. Gry słów.
25. Zabawa w najdłuższe słowo.

Gdy spojrzymy na sam początek tej listy, okaże się, że pierwsza z tych gier była popularna w Irlandii: „Z zabaw przy ogniu jakieś sześćdziesiąt–siedemdziesiąt lat temu szczególnym wzięciem cieszyły się zagadki. Ten zwyczaj istniał w Irlandii od bardzo dawna...” – pisze P.W. Joyce (1910: 186) i zaraz dodaje: „I wiemy, że były one popularne wśród innych dawnych narodów”, co oczywiście wcale nie dziwi. Tak zapewne było z innymi zabawami słownymi, których wiele przeniknęło do literatury, z czego tłumacz musi sobie zdawać sprawę. Czujności nigdy za wiele: popatrzmy na przykład na zwykłą – wydawałoby się – dedykację z książki *Hard Life*: „*I honourably present to GRAHAM GREENE whose own forms of gloom I admire, this misterpiece*” (O’Brien, 1990: 6) Mamy tu nie tylko nietypową składnię, dosyć wyraźną ironię, ale też słowo, które jest ewidentnym malapropizmem: *misterpiece*. Dlaczego? Z jednej strony jest to nawiązanie do słowa *masterpiece* – arcydzieło, a z drugiej mamy taki właśnie *piece by mister* – kawałek napisany przez pewnego pana.

Irlandczycy przebyli długą drogę od chwili, gdy zaczęli się uczyć angielskiego, do momentu, kiedy go doskonale opanowali i zaczęli się nim już w pełni świadomie bawić. A najlepszy tego wyraz możemy oczywiście znaleźć w literaturze, o czym wspomina np. Augarde:

Często pozornie całkiem nowe gry powstały znacznie wcześniej, niżby mogłoby się wielu wydawać. Dotyczy to na przykład gry „Moje słowo” (My Word). Jej zapowiedź znajdziemy w historiach, które Flann O’Brien pisywał do „Irish Timesa” pod pseudonimem Myles na Gopaleen. Opowiadają one o dwóch postaciach: Keatsie i Chapmanie. Każda prowadzi do przekręconej wersji jakiegoś znanego powiedzenia. Więc kiedy Keats i Chapman idą do cyrku i widzą pogramcę, czytającego gazetę w klatce z lwami, Keats wyjaśnia, że *He’s reading between the lions* [czyli między lwami, a nie między liniami, a po polsku: wierszami – przyp. K.P.]. Kiedy malarz, Franz Huehl, traci pieniądze w grach hazardowych, Keats mówi jego żonie, że *You have been living in F. Huehl’s pair ‘o dice*, a Chapman dodaje: *F. Huehl and his Monet are soon parted* [że żyje w rajku, ale też w cieniu gry hazardowej (parze kości do gry) i że Huehl rozstanie się z Monetem, ale też z pieniędzmi – przyp. K.P.].

[Augarde, 1994: 215]

Jak widać mamy tutaj bardzo ciekawe podejście do języka, który jest czymś danym, z czego korzystamy, nie bardzo się nad tym zastanawiając. Dla Irlandczyków angielski był ważny, myśleli o nim – czyli, co się rzadko zdarza, językowi towarzyszył metalingwistyczny namysł – uczyli się go, kochali i nienawidzili, robili w nim błędy, początkowo nieświadomie, potem umyślnie, bawili się nim, a to wszystko pozostało w ich kulturze i znalazło swój wyraz w życiu codziennym i literaturze.

Blarney, czyli potoczystość irlandzkiej odmiany języka angielskiego czy też elokwencja samych Irlandczyków jest trudna do opisania, a jednak również znajduje swoje odzwierciedlenie w literaturze. Nawet ci literaci, którzy piszą standardową angielszczyzną, często są rozpoznawani jako Irlandczycy właśnie z jej powodu. Jej źródła należałoby się dopatrywać gdzieś w wiejskim zwyczaju snucia opowieści, które w irlandzkim angielskim określa się jako *spinning a yarn*. Nazwa pochodzi oczywiście od przędzenia, któremu towarzyszyły przeróżne historie, a opowiadający musiał zadbać, by je ciekawie zaprezentować. Elokwencja irlandzkich pisarzy wynika z potrzeby uatrakcyjnienia opowieści, a ponieważ ta proza ma często charakter mówiony (jest to historia, której słuchamy przy piwie gdzieś w pubie), sporo jest w niej powtórzeń i nawracania na różne sposoby do tych samych wątków. Można zaryzykować stwierdzenie, że ta najbardziej rdzenna proza *Hiberno-English*, a zatem pochodząca z początku dwudziestego wieku, jest rozpoznawalna jako irlandzka, nawet jeśli nie znajdziemy w niej charakterystycznego słownictwa czy typowych składniowych hibernizmów. Spójrzmy na fragment z O'Briena:

That same afternoon I was sitting on a stool in an intoxicated condition in Grogan's licensed premises. Adjacent stools bore the forms of Brinsley and Kelly, my two true friends. The three of us were occupied in putting glasses of stout into the interior of our bodies and expressing by fine disputation the resulting sense of physical and mental well-being. In my thigh pocket I had eleven and eightpence in a weighty pendulum of mixed coins. Each of the arrayed bottles on the shelves before me, narrow or squat-bellied, bore a dull picture of the gas bracket. Who can tell the stock of a public house? Many no doubt are dummies, those especially within an arm-reach of the snug. The stout was of superior quality, soft against the

tongue but sharp upon the orifice of the throat, softly efficient in its magical circulation through the conduits of the body.

[O'Brien, 2001: 38]

Z jednej strony trudno chyba o bardziej banalną sytuację: trzech mężczyzn pije piwo w miejscowym pubie. A jednak sama opowieść jest zajmująca przez to właśnie, jak jest opowiedziana. Codzienne zdarzenia są przefiltrowane przez niecodzienny język, co pozwala na nie spojrzeć w inny sposób. Jednocześnie chociaż brak tu omawianych wyjątkowych cech *Hiberno-English* (poza paroma archaizmami i dość wyszukany słownictwem właśnie), to jednak nie sposób pomylić ten fragment z prozą pisaną przez nie-Irlandczyka.

Drugim źródłem tak wielkiej biegłości językowej była ogólna sytuacja społeczna i kulturalna Irlandczyków, tak jak opisuje ją Knowles (1999: 143):

Angielski, którego się używa obecnie w Irlandii nie wywodzi się ze średniowiecznego języka z *Pale* – wprowadzili go w szesnastym i siedemnastym wieku osadnicy z Anglii i Szkocji. Do przesiedleń nakłaniał ich angielski rząd w ramach polityki zapanowania nad Irlandczykami. Więc gdy w Anglii korzystanie z angielskiego kojarzyło się z nacjonalizmem, dla Irlandczyków wiązało się z dominacją obcej siły.

W takiej sytuacji często jedyną obronę przed tą „obcą siłą” stanowił język i to właśnie język prześladowców. Jak łatwo się domyślić, odbywało się to dwutorowo. Zwłaszcza na terenach wiejskich, gdzie jak wiadomo „chyttrze bydlą z pany kmiecie”, wieśniacy i drobni rzemieślnicy udawali zwykle głupków, tak jak w opowiadaniu Liama O’Flaherty’ego:

- A skąd niby mam wiedzieć, że to był wasz osioł? – Sędzia pochylił się i z chytrym uśmieszkiem zajrzał w oczy oskarżonego.
- Znaczy ten, co go kupiłem?
- Do diabła! – krzyknął sędzia, tracąc panowanie nad sobą. – Co o nim sądzicie?
- zwrócił się do inspektora.
- Nie wierzę, żeby ten człowiek miał jakiegokolwiek osła.
- Słyszeliście, Haughy? I co wy na to?
- Wysoki sądzie, jeśli wysoki sąd chce, to pójdę do Ballafarnagaoran i przyprowadzę oślicę prosto do domu wysokiego sądu.

Publiczność ponownie wybuchnęła śmiechem. Nawet walenie młotkiem w stół nie zdołało powstrzymać ogólnej wesołości.

[O'Flaherty, 1993: 24]

Jak łatwo się domyślić, podsądny i publiczność to Irlandczycy, a sędzia i inspektor Anglicy. Jediną obroną tych pierwszych jest język i śmiech, który co prawda często skierowany jest w nich samych, ale rykoszetem godzi w prześladowców.

Ponieważ Anglicy, jako panowie, uważali, że są lepsi we wszystkim, w tym również w korzystaniu – z ich własnego przecie – języka, Irlandczycy rozwinęli również bardzo specyficzny rodzaj elokwencji, określany terminem *blarney*. Przyjrzyjmy się jeszcze jednej definicji tego słowa, która tym razem uwzględni również jego pochodzenie:

Blarney to termin, opisujący ten rodzaj elokwencji, która choć pochlebca, potrafi być bardzo zwodnicza, kojarzonej często z Irlandczykami. Doskonale wiadomo, skąd pochodzi. W 1602 roku królowa Elżbieta I zażądała od Cormaca McCarthy'ego, żeby poddał zamek Blarney, położony niedaleko Corku. McCarthy zwlekał, wciąż obiecując królowej, że wypełni jej życzenie, ale tego nie robił, aż w końcu zniecierpliwiona Elżbieta I wykrzyknęła: „To wszystko Blarney – on nigdy nie robi tego, co mówi, tego, co obiecuje”. Właśnie w ten sposób zaczęto używać tego słowa w tym kontekście.

[Hickey, 2007: 7–8]

Jak widać, język jest potężną bronią – zwłaszcza gdy brakuje nam innej – i wiele można dzięki niemu zwojować.

Przy opisie *Hiberno-English* nie sposób pominąć również tego aspektu języka, jakim są różnego rodzaju wulgaryzmy. Już w 1910 roku był to temat na tyle istotny, że P.W. Joyce poświęcił mu oddzielny – chociaż krótki, bo czterostronicowy – rozdział, w którym pisał:

Nasi ludzie ogólnie nie przeklinają zbyt wiele, a ci, którzy to robią, ograniczają się do imienia diabła – albo używając bezpośrednio jego imienia, albo jakiejś jego ukrytej formy, lub też niegroźnej imitacji przekleństwa. Zdarzają się oczywiście osoby, które idą dalej, ale rzadko. Lecz chociaż zwykle Irlandczycy trzymają się

w bezpiecznych granicach, to trzeba wyznać, że wiele osób potajemnie podziwia – choć nie wyraża tego słowami – dobre i odpowiednie przekleństwo, pod warunkiem, że nie szokuje ono swoją wulgarnością. Znałem kiedyś – ale nie w Dublinie – lekarza, który, można powiedzieć, był w tej dziedzinie prawdziwym geniuszem. Pod wpływem jakiegoś niespodziewanego zdarzenia potrafił wygłosić przekleństwo godne *Iliady* Homera.

[P.W. Joyce, 1910: 66]

W przypadku tego rodzaju deklaracji, tkwiących korzeniami gdzieś tam jeszcze w wiktoriańskiej Anglii (choć właśnie mijała znacznie swobodniejsza epoka edwardiańska), należy zachować duży dystans i czytać między wierszami. Tu widać, że P.W. Joyce, chcąc nie chcąc, musi przyznać, że wulgaryzmy są dosyć rozpowszechnione w irlandzkiej odmianie języka angielskiego. Pisze o tym w swojej powieści również Andrew Greeley, ale w jakże odmiennym tonie:

Muszę też wspomnieć o tym, jak Nuala używała nieprzyzwoitych i skatologicznych wyrażen. Podobnie jak inni Irlandczycy, którzy posługują się nimi z niezwykłą wprawą, nie miała nic złego na myśli. Było to dla niej jeszcze jedno ćwiczenie z irlandzkiej poezji języka i zabawa ze słowami. Zwłaszcza że w jej własnym języku nie było takich krótkich, dosadnych określeń!

[Greeley, 1998: 17]

Ten fragment pomaga zrozumieć, że fakt posługiwania się językiem obcym, w dodatku narzuconym, uwalnia wyobraźnię i pozwala się wyzwolić z językowych ograniczeń i konwenansów. Nie wiem, na ile ta sytuacja dotyczy współczesności, ale jeśli mamy jakieś opory dotyczące wulgaryzmów, to łatwiej je pokonać, korzystając z języka obcego. Potwierdzają to nawet przeprowadzone współcześnie badania polskich uczonych z Uniwersytetu Warszawskiego, którzy tak zaczynają opis przeprowadzonego przez siebie eksperymentu tłumaczeniowego:

Przeklinanie i używanie słów tabu to szczególnie interesujący rodzaj językowych zachowań. Nie tylko wywołuje ono podniecenie i silne uczucia, lecz również cieszy się znacznie większym zainteresowaniem wśród osób uczących się języka w porównaniu z innymi rodzajami słownictwa czy gramatyką – czasami przekleństwa są jedynymi słowami, jakie znają! Przekleństwa i słowa tabu stanowią we wszystkich językach bardzo delikatny i kontrowersyjny temat i nawet rodzimi użytkownicy języka miewają problemy z ich używaniem.

[Gawkowska, Paradowski, Bilewicz, 2013]

Badania dotyczyły osób dwujęzycznych, z językami oznaczonymi L1 i L2, ale wnioski, do jakich doszli badacze można uogólnić, co zresztą sami czynią:

W przypadku przeklinania teoria ERLC (*Emotional-related language choice*) może wskazywać na dwie hipotezy: łatwiej nam przeklinać w obcym języku, gdyż albo ten język pozwala nam na zachowanie emocjonalnego dystansu wobec tego, co mówimy, albo też niweluje on społeczne ograniczenia związane z przeklinaniem. Badania potwierdziły hipotezę o wpływie normatywnym. Osobom dwujęzycznym łatwiej przeklinać i obrażać innych w L2. Mimo że uczestnicy eksperymentu byli dwujęzyczni, to jednak jego wyniki można też rozciągnąć na wszystkich, którzy znają język obcy na poziomie komunikatywnym. Okazuje się, że język obcy zwalnia nas z naszych własnych oraz narzucanych społecznie ról i ograniczeń oraz sprawia, że łatwiej nam przeklinać i obrażać innych.

[Gawkowska, Paradowski, Bilewicz, 2013]

Co ciekawe, jeśli pragniemy wyrazić autentyczny gniew lub frustrację, uciekamy się do języka rodzimego⁸, co potwierdzają badania Jeana-Marca Dewaele, który przeprowadził wywiady z różnymi dwujęzycznymi osobami. Przyjrzyjmy się jednej, bardzo interesującej wypowiedzi:

Deborah: Zwykle częściej przeklinam po fińsku niż po angielsku, bo w fińskim jest wyraźne, powtórzone „r”, co bardzo odpowiada mi emocjonalnie. Poza tym przeklinanie po angielsku, kiedy mam do czynienia z Finami jest czasami mało skuteczne, bo ich śmieszy.

[Dewaele, 2010: 121]

Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przypuścić, że tak również było w przypadku Irlandczyków, zmuszonych do tego, by nauczyć się nowego języka. Na początku był on dla nich L2, co powodowało łatwość w korzystaniu z wszelkiego rodzaju wulgaryzmów i wspomnianych przez Greeleya skatologizmów. Jednocześnie mogły im się one wydawać „mało satysfakcjonujące”, jak mówi inna badana przez Dewaele’a osoba (2010: 111), a także śmieszne, jak wyżej. Stąd

⁸ Warto dodać, że z badań Dewaele’a wynika, iż nie jest to zasada ogólna i ten problem może wyglądać zupełnie inaczej u przedstawicieli innych kultur, np. Japończyków czy Chińczyków. Pomijając to, że przeklinanie w ogóle jest w dużej mierze kwestią indywidualną.

potrzeba zabawy i udomowienia przekleństw, tak by stały się bardziej irlandzkie. I dlatego właśnie powstały specyficznie irlandzkie słowa takie jak:

begor;

begob;

begad;

feck;

shite.

Wszystkie wymienione wulgaryzmy bazują na słowach angielskich, ale też stanowią ich specyficzną wersję. W zależności od tego, jak się je potraktuje, mogą one stanowić lub nie pewien problem tłumaczeniowy. Nie jest on jednak tak poważny, jak inne wyzwania translatorskie, stojące przed tłumaczem Flanna O'Briena czy Jamesa Joyce'a.

1.6. Odmienna wymowa

W irlandzkiej odmianie języka angielskiego mamy też do czynienia z odmienną wymową, która dotyczy albo pewnych ogólnych zasad, albo też pojedynczych słów. Nie jest to jednak tak bardzo istotne w przypadku tłumaczeń, chyba że zajmujemy się tłumaczeniem poezji. Nabiera jednak znaczenia, kiedy określone słowa pojawiają się w tekście w innym zapisie, co wskazuje właśnie na to, że mamy do czynienia z dialektem. Wówczas należy pamiętać o tym, że takie słowa są wymawiane inaczej w *Hiberno-English* i próbować znaleźć dla nich jakieś niestandardowe odpowiedniki. Na przykład P.W. Joyce pisze (1910: 50), że „Doskonale wiadomo, że trzysta lat temu, a nawet dużo później dyftong *ea* wymawiano tak jak w słowie *fate*”. Stąd odmienna wymowa słów takich jak:

easy /eizi/;

sea /sei/;

steal /steil/.

Wiadomo również, że słowo *night* może być wymawiane na kilka różnych sposobów, na przykład: /neit/ lub /noit/. Znane jest też zjawisko monoftongizacji niektórych dyftongów:

boat /bo:t/;

cane /ke:n/;

take /ta:k/.

Inną znaną cechą irlandzkiej wymowy jest odmienna wymowa słów takich jak np.

secretary /ʃekreteri/;

bless /bleʃ/.

Kolejną znaną cechą jest brak w wymowie, nieobecnych w gaelickim, głosek /θ/ i /ð/, które zastępują głoski /t/ i /d/.

Oczywiście należy też wspomnieć o tym, że *Hiberno-English* jest językiem rotacyjnym, co oznacza utrzymanie głoski „r” w wymowie tam, gdzie nie jest ona wymawiana w brytyjskim angielskim.

Jednak żadna z tych dotyczących wymowy cech nie ma większego wpływu na tłumaczenia z tej odmiany języka angielskiego, chyba że jednocześnie łączy się ona z jakąś grą językową, co zwykle dotyczy fonetycznego zapisu pewnych słów. Zastanówmy się nad dwoma. Pierwszym jest zapisane fonetycznie słowo „eejit”, które oczywiście nawiązuje do angielskiego słowa „idiot”, ale stanowi jego odmienną realizację. Drugie słowo to „Jaysus”, stanowiące specyficzny zapis imienia Jezusa. Oba te słowa w sposób oczywisty wskazują na irlandzką odmianę języka irlandzkiego i są całkowicie wyraźną wskazówką dla anglojęzycznych czytelników. Czy powinniśmy i czy możemy coś z nimi zrobić w przekładzie? I czy mają to być nowe formy, takie jak „idjota” czy „Jessu” (bo nie „dżizas”)? To również problem, który musi rozstrzygnąć tłumacz tego rodzaju tekstów.

Inne komplikacje wywołuje sam tytuł powieści Jamesa Joyce’a *Finnegans Wake*. Z jednej strony mamy tu ten oczywisty problem, że ze względu na brak apostrofów, nie możemy rozstrzygnąć, czy chodzi o budzących się Finneganów, czy może o stypę (bardzo specyficzną i nawiązującą do znanej piosenki) po

niejakim Finneganie, który zmartwychwstał, kiedy przypadkowo polano go whiskey. Ale to nie wszystko. Słowo *wake* wymawia się w *Hiberno-English* z monoftongiem /i:/, brzmi ono więc tak samo jak *weak*, co stanowi kolejny poziom znaczeniowy tego tytułu i samego polifonicznego i polilingwalnego dzieła.

Należy też pamiętać, że problem fonetyki, który wydaje się nie do końca ważny w przypadku tekstów pisanych, może się okazać istotny w przypadku tych przeznaczonych na scenę.

1.7 *Hiberno-English* i kwestie metodyczne

Ten z oczywistych względów skrócony i niekompletny opis *Hiberno-English* ma służyć przede wszystkim uświadomieniu sobie specyfiki języka, z jakim styka się tłumacz Synge’a, Joyce’a i O’Briena. Naszym celem nie jest ani dokładny opis tej odmiany angielszczyzny, ani też postawienie diagnozy, dotyczącej samej jej istoty. Jednak ze względów metodycznych decydujemy się na określenie „dialekt” i to z kilku powodów. Większość z nich już się pojawiła, ale ponieważ jest to ważna część tej pracy, warto je powtórzyć i zreasumować.

Po pierwsze, tak właśnie nazywali tę odmianę języka angielskiego sami Anglicy i Irlandczycy w tym okresie, który nas interesuje, czyli pod koniec dziewiętnastego i na początku dwudziestego wieku. Tę sytuację w szerszym zakresie opisuje na przykład Dennis Freeborn, przeciwstawiając „dialekty regionalne” „standardowemu angielskiemu” (1993: 39).

Po drugie, w językoznawstwie polskim dominuje trójpodział na język literacki, dialekty i gwary ludowe oraz „gwary”, żargony środowiskowe (Wilkoń, 2000: 7) i chociaż dotyczy to polszczyzny, to łatwo to przenieść też na inne języki i ich odmiany.

Poza tym jedna z ważniejszych prac na temat tłumaczenia różnego rodzaju odmian języka angielskiego nosi tytuł *Dialect in Translation*. Jej autor, Leszek Berezowski, uznał więc termin „dialekt” za na tyle pojemny, by objąć nim wiele różnych zjawisk w obrębie tego języka.

Właśnie dlatego będziemy w tej pracy korzystać w stosunku do samego *Hiberno-English* z określenia „dialekt”, ponieważ dzięki temu utrzymamy kontrast między tą odmianą języka angielskiego a standardową (brytyjską) angielszczyzną. Należy też pamiętać o tym, że przedmiotem naszych badań będą teksty literackie o

różnym stopniu nasycenia hibernizmami, przy założeniu, że tak naprawdę nie istnieje czysta odmiana *Hiberno-English*. Analizowane teksty mogą zawierać mniej lub więcej hibernizmów, które dodatkowo podlegają różnego rodzaju zabiegom autorskim. Z tego powodu zajmiemy się jedynie „wyrażeniami dialektalnymi” w obrębie omawianych dzieł literackich.

Przy okazji warto też się zastanowić, dlaczego w tych badaniach ograniczamy się do pierwszej połowy dwudziestego wieku?

Odpowiedź na tak postawione pytanie wydaje się oczywista, ponieważ właśnie wtedy powstały trzy główne i najwybitniejsze dzieła, których autorzy wykorzystali olbrzymi potencjał *Hiberno-English*:

1. *The Playboy of the Western World* Johna Millingtona Synge’a z 1907 roku;
2. *Ulysses* Jamesa Joyce’a z 1922 roku;
3. *At Swim-Two-Birds* Flanna O’Brien z 1939 roku.

Stało się to możliwe ze względu na to, że wiek dziewiętnasty przyniósł schyłek gaelickiego:

Jeśli nawet założymy, że statystyki mogą nie być dokładne, to i tak bez przesady można powiedzieć, że w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku szala przechyliła się na korzyść angielskiego. Staje się to jasne, gdy na przykład spojrzymy na wyniki pierwszego oficjalnego spisu społecznego z 1851 roku. Według tych szacunków liczba osób mówiących po gaelicku wynosiła półtora miliona, co stanowiło 23 procent całej populacji, która do tego czasu wzrosła o ponad milion i stanowiła sześć i pół miliona obywateli.

[Filpulla 1999: 8]

I dalej:

Kolejnym czynnikiem [anglicyzacji – przyp. K. P.] był wybór angielskiego na oficjalny język polityki i emancypacji katolickiej i to nawet przez takich przywódców jak Daniel O’Connell, który sam był rodzimym użytkownikiem irlandzkiego (Hindley 1990:14). Jak zauważa Wall (1969: 82) do 1800 irlandzki powoli zanikał na szczytach drabiny społecznej: w parlamencie, sądach, rządzie i samorządach, urzędach i najważniejszych instytucjach handlowych. Angielski stał się symbolem nowych szans i sukcesu, a irlandzki był coraz częściej kojarzony z nędzą i analfabetyzmem.

[Filpulla 1999: 9]

Opisywane przez Filpullę zjawisko nie było nowe: angielski zawsze był językiem awansu społecznego i, jak mieliśmy okazję stwierdzić, pisarze bardzo często korzystali z tego języka. Ale tym razem pojawił się nowy trend, a mianowicie zauważono i doceniono irlandzką odmianę języka angielskiego, jako obcego i swojego jednocześnie. Ten paradoks trafnie pokazał James Joyce, opisując spotkanie Stefana Dedalusa z dziekanem:

Odczuwał w udręce poniżenia, że człowiek, z którym rozmawia, jest rodakiem Bena Jonsona.

Myślał przy tym:

„Język, którym rozmawiamy, jest w pierwszym rzędzie jego językiem, a potem dopiero moim. Jakże inaczej brzmią słowa: dom, Chrystus, piwo, pan, w jego ustach i w moich! Ja nie potrafię wymówić ani napisać tych słów bez duchowego niepokoju. Jego język, taki swój i taki obcy, zawsze będzie dla mnie językiem nabytym. Ja nie tworzyłem, ani nie zatwierdzałem słów tego języka. Głos mój je osacza. Dusza moja wrze w cieniu jego mowy”.

[J. Joyce, 1977: 91]

Nawet pod koniec dziewiętnastego wieku język angielski budził w Irlandczykach ambiwalentne uczucia. Pojawiały się głosy o „skundleniu” języka angielskiego w irlandzkim wydaniu. Najbardziej zatwardziali członkowie Ligi Gaelickiej głosili hasło: *Ba’s don Bhe’arla* (Śmierć angielskiemu), choć jednocześnie narastała nowa świadomość językowa:

Anglicyzacja dała temu nowemu połączonemu językowi, który nie był ani po prostu irlandzki, ani po prostu angielski, nowy potencjał. Na mocy ironii historii zyskał on na znaczeniu dokładnie w chwili największej aktywności Ligi Gaelickiej. Chociaż *Hiberno-English* formował się przez stulecia, to jednak pierwsze wysiłki, by w odpowiedni sposób zaprezentować ten język pojawiły się dopiero w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku. Ironię losu stanowi też to, że wyszły one spod pióra Douglasa Hyde’a, przewodniczącego Ligi Gaelickiej.

[Crowley, 2005: 160]

Hyde opublikował w 1890 roku książkę *Beside the Fire*, stanowiącą zbiór tłumaczeń irlandzkich opowieści ludowych właśnie na *Hiberno-English*. Następnie zaś tłumaczenia wierszy: *The Love Songs of Connacht*, o których cytowany przez Crowleya (2005: 160) W.B. Yeats pisał, iż takie mieszanie tego, co angielskie ze specyficznymi gaelickimi słowami i frazami, oznacza „pojawienie się w literaturze nowego potężnego zjawiska” (Yeats, 1902: 8). I tak właśnie wyraziło się „wrzenie duszy” wielu wykształconych Irlandczyków: zyskali nowy, choć stary język, który nie był ich narodowym, ale dla większości niewątpliwie rodzimym. Wszystko to dokonało się na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku i znalazło swój wyraz w literaturze.

Powstaje pytanie: czy ten nowy język, to nowe potężne zjawisko jest rozpoznawalne w tłumaczeniu na język polski? Żeby móc na nie odpowiedzieć, musimy przede wszystkim zastanowić się nad samą kwestią przetłumaczalności. Poznaliśmy do pewnego stopnia *Hiberno-English*, wiemy, jakie pułapki kryją się w nim dla tłumaczy i jak wielkie może stanowić dla nich wyzwanie. Czy zatem w ogóle jest przetłumaczalny? Aby zbliżyć się do odpowiedzi na to pytanie, powinniśmy przede wszystkim zająć się problemem samej przekładalności.

Rozdział 2.

Kwestia przekładalności

2.1. Tłumaczenie a nieprzekładalność

Kwestia przekładalności czy też nieprzekładalności stanowi jeden z podstawowych problemów współczesnej translatoryki. Wynika zapewne z faktu, że jeśli się czegoś podejmujemy, chcemy najpierw wiedzieć, czy jest to możliwe; z drugiej strony często zdarza się tak, że nie jesteśmy w stanie *a priori* odpowiedzieć na tak podstawowe pytanie i pozostają nam żmudne próby, które prowadzą do kolejnych, niekoniecznie ostatecznych wyników. Ogólnie możemy powiedzieć, że:

Przekładalność zwykle rozumie się jako możliwość przeniesienia jakiegoś znaczenia z jednego języka do drugiego bez wprowadzania do tego znaczenia jakichś radykalnych zmian. Problemy pojawiają się dopiero wtedy, gdy próbujemy uściślić, co mianowicie rozumiemy pod pojęciem „znaczenia”.

[Baker, 2001: 273]

Warto jednak zauważyć, że coraz rzadziej słyszy się głosy, że coś jest w pełni nieprzetłumaczalne. Tak na przykład pisze Jan Gondowicz w swoim niezwykle interesującym eseju:

Odkąd Krzysztof Bartnicki zmógł *Finneganów tren*, nie można już mówić o książkach nieprzetłumaczalnych. Sam zresztą nie wierzyłem w takowe, radośnie przyjąwszy przed laty zasadę, że wszystko da się przełożyć, a efekt jest tylko funkcją czasu, jaki się temu poświęci.

[Gondowicz, 2012: 6]

Jeśli nawet założenie Gondowicza jest słuszne, to trudno nie zauważyć, że wybrał niezbyt fortunny przekład, a słowo „zmógł” wydaje się znamienne w tym kontekście. Sam tłumacz nie był zadowolony z efektów swojej pracy, z czego zwierzał się w licznych wywiadach:

(...) czuję się przez Joyce’a oszukany. Myślałem, że *Finnegans Wake* będzie tym, co mnie zawsze pociągało, czyli jak ludzkość ze sobą rozmawiała przed

rozdystrybuowaniem się języków, przed wieżą Babel. Sądziłem, że Joyce próbuje się na tę wieżę Babel dostać.

[Bartnicki, 2012: 9]

I dalej o trudnościach związanych z samym tłumaczeniem:

Np. w jednym wyrazie jest coś po hebrajsku, po węgiersku i jeszcze coś ze slangu Rumunów wędrujących przez Karkonosze. I to nie jest tak, że Joyce sobie te słowa rzucił, zrobił z nich gulasz, tylko są one w konkretnych ważnych miejscach. Nie możesz z nich zrezygnować ani wyrzucić niemiecki, a w zamian dać szwedzki. Jeśli dowiaduję się, że w wyrazie są nawiązania do czegoś niemieckiego, szwedzkiego i islandzkiego, a ja mam z tego zrobić polski wyraz, to muszę go jakoś wymyślić. Do tego angielski i niemiecki są spokrewnione, a ja poruszam się w języku słowiańskim, nie mogę więc tego podobieństwa wykorzystać.

[Bartnicki, 2012: 9]

Niestety, tłumaczenie *Finnegans Wake* nie jest reprezentatywne, kiedy rozpatrujemy problemy przekładalności, ale to, co mówi Krzysztof Bartnicki w całym, pełnym goryczy wywiadzie, każe zastanowić się nad kilkoma kwestiami. Trzeba zapytać, czy jeśli uważamy coś za nieprzekładalne, to:

Jakich konkretnych języków może to dotyczyć?

Czy nieprzekładalność ma charakter stały?

Gdy idzie o pierwszy punkt, sugestia Bartnickiego jest oczywista i całkowicie zgodna ze zdrowym rozsądkiem: trudności zaczynają się piętrzyć wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z językiem niestandardowym i są one tym większe, im bardziej skomplikowany i niezwykły jest ten język. Ta niezwykłość może mieć, jak w przypadku *Finnegans Wake* (bo przecież nie całego Joyce'a), charakter czysto językowy, ale też, jak w przypadku choćby kaligramów Apollinaire'a czy niektórych wierszy e.e. cummingsa – strukturalny. Może być ona pewną konstrukcją, ale też może wynikać z przyczyn naturalnych, takich jak upływ czasu, odmienność językowa czy kulturowa, której przykład znajdziemy u Wojtasiewicza:

Jeżeli przekładamy taki okres [zdania angielskiego] na język chiński, zwłaszcza klasyczny, gdzie – z jednym wyjątkiem – nie ma zaimków względnych i gdzie

zaimki te trzeba z reguły zastępować specjalnymi konstrukcjami opartymi na szyku wyrazów, budowanie takich okresów staje się niemal całkowicie niemożliwe, zwłaszcza jeśli oryginał przy całej swojej złożoności odznaczał się przejrzystością i dobrym stylem i jeżeli wobec tego przekład również winien odznaczać się przejrzystością i dobrym stylem (oczywiście według kryteriów obowiązujących w języku, na który przekładamy).

[Wojtasiewicz, 2005: 35]

Warto podkreślić bardzo holistyczne podejście Wojtasiewicza do tłumaczenia. Uważał on, że wszystkie elementy tekstu źródłowego powinny znaleźć odbicie w języku docelowym. Takie przekonanie było na przykład obce Nabokowowi, który tak pisał na początku swojego słynnego eseju, poświęconego własnemu tłumaczeniu *Eugeniusza Oniegina*:

Wszędzie w recenzjach wierszowanych utworów znajduję opinię, która wywołuje we mnie nieodpartą furję: „Tłumaczenie pana czy pani takiej to a takiej dobrze się czyta”. Innymi słowy osoba recenzująca „tłumaczenie”, która nie ma i nie będzie miała, jeśli nie zajmie się tym dogłębnie, żadnej wiedzy na temat oryginału, chwali jako „łatwe w czytaniu” coś, co dał nam marny rymotwórca czy inny partacz, spłaszczając wspaniałości tekstu. „Łatwo się czyta” – zaiste! Już lepsze są szkolne błędy w odniesieniu do dawnych arcydzieł niż takie ich poetyzowanie czy próby komercyjnych interpretacji. Słowo „rhyme” (rym) rymuje się z „crime” (przestępstwo), kiedy używamy rymów u Homera czy w *Hamlecie*. Termin „wolny przekład” trąci podłością i tyranią. A kiedy tłumacz chce „uchwycić ducha” autora – bez skupienia na tekście – zaczyna go zdradzać. Najbardziej pokraczne dosłowne tłumaczenie jest po tysiącokroć bardziej użyteczne niż najpiękniejsza parafraza.

[Nabokov, 2000: 71]

Wojtasiewicz uważa, że to, co określa mianem stylu (co prawda mówi o dobrym, ale zapewne dotyczyłoby też złego, gdyby cechował się nim tekst oryginalny) jest częścią dzieła i również daje się przekładać. Natomiast Nabokov gotów jest na tak drastyczną zmianę jak rezygnacja w przekładzie wiersza z rymów.

Wróćmy jednak do dwóch postawionych wcześniej kwestii. Zaczerpnięty z Wojtasiewicza przykład – jak i inne z jego książki – wyraźnie wskazuje, że stopień nieprzekładalności zwiększa się, gdy istnieją duże różnice językowe i kulturowe między tekstem wyjściowym i tekstem docelowym. Zatem im bardziej odległy od

języka docelowego jest język oryginału – czy to według klasyfikacji genetycznej (pokrewieństwa), czy strukturalnej – tym trudniej jest dokonać przekładu, na co wskazują przykłady z Wojtasiewicza (2005: 35, 47-48, 56)

To samo dotyczy kultury, a nawet przyrody danego kraju, o czym wspomina też Gondowicz:

Zwątpilem całkiem [w przekładalność] niedawno, w Drohobyczu, gdy wyszło na jaw, z jakimi problemami walczy pani Wei-Yun Górecka, tłumaczka Schulza na chiński. Nasz pocziwy łopian wygląda na Tajwanie tak dalece inaczej, że demoluje cały kunsztowny Schulzowski obraz „rozbestwionych wiedźm we wzdętych spódnicach”. Co począć, jeśli odmienność kultur potęguje odmienność przyrody?
[Gondowicz, 2012: 12]

Kolejny punkt dotyczy tego, czy nieprzekładalność ma charakter stały. Nietrudno zauważyć, że wszelkie problemy z tłumaczeniem wynikają albo z pewnych braków języka docelowego (nie możemy czegoś wyrazić w taki sposób jak w tekście źródłowym), albo z niedoskonałości samego tłumacza. Trudno też poważnie przenosić do rzeczywistości teoretyczne założenie tak zwanego „tłumacza idealnego”. Nawet o najlepszych tłumaczach nie możemy powiedzieć, że nie zdarzają im się błędy spowodowane zmęczeniem czy dekoncentracją.

Ale właśnie z tych powodów nie możemy stwierdzić z całym przekonaniem, że to, co jest nieprzetłumaczalne obecnie, będzie takie zawsze i że nie pojawi się bardziej inteligentny, a może genialny tłumacz, który poradzi sobie (z dobrym efektem) z jakimś dziełem, które wcześniej wydawało się nieprzetłumaczalne.

Pamiętajmy, że język się zmienia, a polszczyzna w ciągu ostatnich lat wzbogaciła się o liczne zapożyczenia, nie tylko jeśli idzie o słownictwo, ale też frazeologizmy czy idiomy. Wcześniej weszło do niej określenie „mam coś z tyłu głowy”, a ostatnio na przykład idiom „mam motylki w brzuchu”. Co zabawne, zapewne ze względu na to, że pochodzi on głównie z komedii romantycznych, po polsku ma węższe niż w języku angielskim znaczenie i oznacza tylko stan zakochania. W dodatku zaczęliśmy też używać słowa „romantyczny” w innym, nowym znaczeniu. Romantyczny związek dla młodego pokolenia nie będzie już oznaczał związku bez seksu, w którym obie strony albo jedna przeżywa katusze

niespełnionej miłości, tylko wręcz przeciwnie. Takie konotacje ułatwiają tłumaczenie z języka angielskiego, a może też innych, znajdujących się pod jego wpływem.

Z drugiej strony mamy może niezbyt liczne przykłady dzieł uznanych za nieprzekładalne, a które jednak z powodzeniem przetłumaczono. Zostawmy może na razie *Finneganów tren*, który nie wydaje się tu najlepszym przykładem – o czym później – i przyjrzyjmy się wierszowi e.e. cummingsa, który Stanisław Barańczak uznał za nieprzekładalny.

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

Mamy w nim połączenie poezji ze sztuką wizualną i siłą rzeczy polski przekład musi również zawierać te dwa elementy. Co więcej, musi odnaleźć pojedynczą literę o podwójnym znaczeniu, od której zaczynałoby się słowo „samotność”. Jolanta Kozak stwierdziła, że potrzebnym tu słowem jest „osamotnienie”, które wykorzystała właśnie tak jak cummings „loneliness”:

o(l
i
ść
op
ad
a)
sam
o
tnienie

Zobaczmy jeszcze, co ma na ten temat do powiedzenia sama tłumaczka:

Polszczyzna, wbrew temu, co twierdzi Barańczak, nie tylko nie blokuje zamysłu tłumaczenia tego tekstu, ale sprzyja mu, i to bardziej, być może, niż inne języki. Tłumaczenie ma niemal identyczną objętość jak oryginał: 23 znaki polskie wobec 22 angielskich; jest więc do niego zbliżone jako ślad. Mamy też szczęście, że polski „liść” zaczyna się na „l”. Co prawda, natarczywe cummingsowskie „l” występuje w polskiej wersji tylko raz, ale uzupełnia je trzykrotnie powtórzone „o”, które tak jak „l” należy do dwóch kodów („och!”? „zero”?) i sygnalizuje „pustkę”, jedną z konotacji „samotności”. Obraz ten dopełnia – a raczej przepełnia z woli języka polskiego – inicjujące ostatni wers „t”, które przez kształt krzyża wnosi do tekstu semy „męka” i „opuszczenie na Krzyżu”...

[Kozak, 2009: 99]

Oczywiście można tu też mówić o stratach. Wertykalne jedynki to w sensie graficznym nie to samo, co okrągłe zera. W polskim przekładzie brakuje też „obrotu” lecącego liścia na literach af–fa.

Widać jednak, że kryterium nieprzekładalności nie jest jednoznaczne i warto dokładnie przyjrzeć się temu, co pisano na jego temat, zanim spróbujemy odnieść je do analizowanej w poprzednim rozdziale irlandzkiej odmiany języka angielskiego.

2.2. Problemy z przekładalnością

2.2.1. Wstęp do teorii nieprzekładalności

Jednym z pierwszych i podstawowych polskojęzycznych dzieł poświęconym tłumaczeniom jest wydany w 1957 roku *Wstęp do teorii tłumaczenia* Olgierda Wojtasiewicza. Książka nie jest obszerna, liczy sobie dziewięćdziesiąt pięć stron, z czego sześćdziesiąt poświęconych jest wyłącznie problemowi nieprzekładalności. Nic dziwnego, że Leszek Kołakowski w recenzji zauważył, iż jest to wstęp do teorii niemożliwości tłumaczenia (Kołakowski 1957: 217). Ale jeśli przyjrzymy się bliżej temu, co pisze Wojtasiewicz, dojdziemy raczej do wniosku,

że jest to tekst poświęcony fundamentalnym trudnościom translatorycznym, z których musi sobie zdawać sprawę podejmujący przekładowe wyzwanie tłumacz.

Przede wszystkim, Wojtasiewicz już na początku pisze o tym, że nie neguje możliwości tłumaczenia jako takiego:

Aby uniknąć nieporozumień, trzeba powtórzyć raz już uczynione wyjaśnienie: nie chodzi tu o nieprzekładalność jako zasadę, jako w ogóle niemożność tłumaczenia – a więc sformułowania w pewnym języku odpowiednika tekstu sformułowanego uprzednio w innym języku – gdyż z praktyki wiemy, że w zasadzie operacja tłumaczenia jest wykonywalna. Nieprzekładalność może dotyczyć jedynie pewnych wypadków szczególnych, może nawet bardzo licznych, ale dających się interpretować jako wyjątki od ogólnej zasady przekładalności z jednego języka na drugi.

[Wojtasiewicz, 2005: 28]

Z tą opinią współgrają głosy samych tłumaczy:

Jako tłumaczka z hiszpańskiego i portugalskiego [na angielski], chyba nie mogę sobie pozwolić na to, by wierzyć w nieprzekładalność. Moja praca polega na tym, że tłumaczę wszystko ze świadomością pewnych strat, ale też jakichś zysków. Nie mogę się też poddawać zwątpieniu, które szepcze, że tłumaczenie nie jest prawdziwe, że to nie to samo i że nigdy nie może być lepsze od oryginału.

[Costa, 2007: 111]

Poza tym Wojtasiewicz uznaje nieprzekładalność za zjawisko stopniowalne, a nie zero-jedynkowe:

Opierając się na doświadczeniu, można również na razie – przed dokładnym rozpatrzeniem tej sprawy – przypuścić, że nie należy ujmować zagadnienia jako zdecydowanego przeciwstawienia pełnej przekładalności całkowitej nieprzetłumaczalności, że raczej będziemy mieli do czynienia z jakąś gradacją, z pewnym stopniem nieprzetłumaczalności (nieprzekładalności).

[Wojtasiewicz, 2005: 29–30]

Należy pamiętać o tym założeniu, kiedy śledzimy dalszy tok myśli Wojtasiewicza, by ominąć pułapkę, w którą wpadł Kołakowski. Nie chodzi tu bowiem o kwestię przekładalności jako takiej, ale o kolejne poziomy trudności

przekładowej i to, z czego one wynikają. Zdaniem Wojtasiewicza mają one dwa źródła:

1. Język na jaki mamy dokonać przekładu nie rozporządza środkami strukturalnymi, istniejącymi w języku oryginału.

2. W języku, na jaki zamierzamy dokonać przekładu nie można oddać pewnych pojęć dających się wyrazić w języku oryginału.

W niektórych przypadkach granica między tymi dwoma kategoriami trudności może się zacierać, ale na ogół te dwie grupy dają się dość łatwo wyodrębnić.

[Wojtasiewicz, 2005: 30–31]

Musimy przyznać, że w przypadku pierwszej grupy Wojtasiewicz wykazał olbrzymią intuicję, podając przykład, który sam uznał za sztuczny, dotyczący zdań w dwóch językach (Wojtasiewicz, 2005: 31):

Astrid odezwała się pierwsza.

Astrid spoke first.

Słusznie stwierdził, że jeśli czytelnik anglosaski nie będzie wiedział, że Astrid jest imieniem żeńskim, to zabraknie mu informacji na temat płci podmiotu tego zdania. Wiele lat później z podobnym wyzwaniem musiała się zmierzyć tłumaczka książki Jeannet Winterson *Written on the Body*, a Krzysztof Hejwowski tak opisał efekty jej pracy:

Trudno nie zgodzić się z tezą o pierwszorzędnym znaczeniu kwestii płci w powieści Winterson. Całkowicie słuszna jest zatem również konkluzja: tłumaczenie Mizerskiej jest oczywistym przykładem „bezwarunkowej kapitulacji translatologicznej”, a bezwarunkowa kapitulacja to nic innego jak klęska.

[Hejwowski, 2011: 179]

Hejwowski wymienia pięć sprawdzonych sposobów radzenia sobie w sytuacjach, kiedy płeć narratora w tekście angielskim nie jest celowo ujawniana. I chociaż można mieć wątpliwości, czy dałoby się z ich pomocą przetłumaczyć całą książkę Winterson⁹, to po pierwsze chyba warto spróbować, a po drugie te techniki

⁹ Hejwowski uważa, że tak, natomiast innego zdania jest Jerzy Jarniewicz, który w książce *Gościnność słowa* (2012: 78–79) podaje podobne rozwiązania, ale stwierdza, że „Ogólne

z całą pewnością da się wykorzystać w mniejszych formach, jak choćby w opowiadaniu Raymonda Carvera *Viewfinder*, w którym „mężczyzna bez rąk” (Carver, 2006: 13) spotyka osobę o nieokreślonej płci. Tłumacz, który dostrzegł problem, postanowił wytłumaczyć się ze swojego wyboru (podobnie zresztą, jak tłumaczka powieści Winterson):

Polski tłumacz już na początku musi zdecydować, czy narratorem jest kobieta, czy mężczyzna. W tekście angielskim mamy pełną dwuznaczność – niektóre cechy pasują do stereotypowej kobiety (...), a inne do stereotypowego mężczyzny (...). Mamy więc do czynienia z pewnym celowym zabiegiem, który po polsku można by powtórzyć jedynie zmieniając czas narracji na teraźniejszy. Ale czy skórka warta jest wyprawki? (...) Po pierwsze, Carver z pełną świadomością manipuluje czasami gramatycznymi. Niektóre z jego opowiadań są w czasie *Past*, zaś inne w *Historic Present*. Zdarza mu się też splatać oba te czasy, i to z różnych powodów (...) A poza tym zaowocowałyby sztucznym sposobem zwracania się do siebie bohaterów.

[Puławski w Carver, 2006: 124–25]

Zmiana czasów gramatycznych nie była tu jedynym wyjściem i jeśli wykorzystamy sposoby podane przez Hejwowskiego, zapewne da się przetłumaczyć to opowiadanie tak, żeby nie ujawniać płci narratora i jednocześnie zachować literacką wartość dzieła i – tym bardziej – wieloznaczność. Przykład ten dowodzi również prawdziwości postawionej wcześniej tezy, że nieprzekładalność nie jest czymś stałym i danym raz na zawsze i że pewne kwestie można rozwiązać już to z powodu rozwoju samego języka, już to pomysłowości tłumaczy lub też osób zajmujących się tłumaczeniem od strony teoretycznej.

Wojtasiewicz dokonuje też podziału na różnice strukturalne z języków z uboższymi/bogatszymi środkami strukturalnymi (2005: 33), ale wydaje się sam nie do końca zadowolony z tego rozróżnienia¹⁰. Pomyślmy: wydaje się, że język polski jest bogatszy strukturalnie w rodzaj w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu

zastrzeżenie, jakie można zgłosić do tych zabiegów polega na tym, że nie można za ich pomocą prowadzić dłuższej narracji, nie wspominając już o kilkusetstronicowej narracji w powieści. Są to zabiegi, które można zastosować w krótkich, kilkuzdaniowych wypowiedziach – w przypadku powieści mogą okazać się bezużyteczne” (Jarniewicz, 2012: 79).

¹⁰ „...trzeba pamiętać, że nie można mówić, że jeden język jest z jakiegoś absolutnego punktu widzenia bogatszy w środki strukturalne od drugiego” (Wojtasiewicz, 2005: 33).

przeszłego. Zdarza się, że różnica jest nawet bardzo duża jak w przypadku pary: „poszłam/poszedłem”. Po angielsku będziemy tutaj mieli tylko frazę „I went”. Ale czy to znaczy, że powieść Winterson czy opowiadanie Carvera są uboższe o brak informacji czy narratorem jest kobieta, czy mężczyzna? Autorzy celowo zataili to przed czytelnikami właśnie po to, żeby w z b o g a c i ć odczytanie obu tych utworów. Łatwo jednak wyobrazić sobie, że fraza ze słowem „poszedłem” w tłumaczeniu na angielski właśnie zubożeje o brak informacji na temat płci narratora.

Znacznie bezpieczniejszy wydaje się trzeci, wprowadzony przez Wojtasiewicza podział:

c. przypadki, gdy język oryginału i język przyszłego przekładu dysponują odmiennymi środkami strukturalnymi, przy czym trudno jest ustalić, który z dwóch języków rozporządza środkami bogatszymi.

[Wojtasiewicz, 2005: 30–31]

Łatwo też zauważyć, że im głębsze będą te różnice, tym więcej problemów będzie miał tłumacz, a Wojtasiewicz ilustruje to, podając przykład tłumaczenia z języka polskiego na angielski, gdzie ze względu na uboższą morfologię, trzeba dokonać pewnych zmian, a następnie na język chiński, gdzie te zmiany będą bez porównania głębsze. Możemy dodać – a ma to bardzo duże znaczenie dla tej pracy – że te trudności powiększą się, kiedy tłumacz zetknie się z jakąś niestandardową odmianą języka. Na przykład tłumaczenie z *Hiberno-English* będzie ze względów strukturalnych trudniejsze niż tłumaczenie ze standardowej angielszczyzny, a tłumaczenie z nietypowej odmiany języka chińskiego, znacznie trudniejsze niż tłumaczenie z mandaryńskiego chińskiego.

Innym przykładem różnic strukturalnych między językami polskim a angielskim są przedimki – występują w języku angielskim, ale nie w polskim. (Szczególnym rodzajem przedimka jest rodzajnik i wyznacza dodatkowo kategorię rodzaju gramatycznego – tej kategorii nie ma ani w polszczyźnie, ani angielszczyźnie; w języku polskim rodzaj gramatyczny zdradzają nam formy odmiennych części mowy, więc rodzajniki w tłumaczeniach zazwyczaj są pomijane). Z przedimkami radzimy sobie na różne sposoby: poprzez zaimki wskazujące, zmianę pozycji słów czy nawet – jak zauważa Wojtasiewicz (2005: 38)

poprzez użycie cudzośłowu. Poza tym omawia on jeszcze formy czasownikowe, czasy gramatyczne, a także bardzo istotny dla tłumacza brak zdrobnień w języku angielskim, ale wydaje się, że „nieprzekładalność”, o której mówi, ma właśnie charakter częściowy i za każdym razem można znaleźć jakieś mniej lub bardziej satysfakcjonujące rozwiązanie. Trudno się zgodzić z twierdzeniem, że np. interpretacja form rubasznych czy zdrobniałych „W najlepszym razie zubaża (...) i upraszcza sprawy bardzo zróżnicowane w oryginale, a ponadto w wielu wypadkach zawodzi całkowicie” (Wojtasiewicz 2005: 41–42).

Dwa inne rodzaje trudności, które analizuje Wojtasiewicz, to problemy fonetyczne i graficzne przy przekładzie:

Trudności mogą być wielorakie. Czasami mogą być to słowa onomatopieczne, których odpowiedniki znaczeniowe w języku, na który się dokonuje przekładu, nie mają charakteru onomatopei. (...) Innym przykładem może być nagromadzenie w oryginale pewnych dźwięków celem uzyskania efektów fonetycznych, potęgujących lub uzupełniających wrażenie, jakie daje treść utworu. Nagromadzenie takie spotykamy najczęściej w poezji lub prozie poetyckiej.

[Wojtasiewicz, 2005: 49]

Z tych trudności muszą zdawać sobie sprawę zarówno tłumacze na przykład Gerarda Manleya Hopkinsa czy *Lokomotywy* albo innych utworów Juliana Tuwima, a przede wszystkim liryki Leśmiana, w której natrafiamy na spiętrzenie wszelkich możliwych problemów tłumaczeniowych (poza graficznymi). Zwykle też tłumacze rozumieją wagę aliteracji i eufonii i starają się je – lepiej lub gorzej – oddać.

Skrajne przykłady stanowią tu z jednej strony wspomniany Nabokov, który po prostu opisał stosowane przez Puszkina środki stylistyczne, a z drugiej ci twórcy, którzy w swoich „tłumaczeniach” skupiają się wyłącznie na fonetycznej stronie utworów. Do pionierów w tej dziedzinie należy zapewne Wojciech Młynarski ze swoja *Kozą u Rena*:

Koza u Rena,
Krechę ma u Rena koza,
Ren ma ranne ramię, koza – guza i nic poza
Guzem ze wzgórz ta koza!
Denna morena,

Drobne skalne z nią precjoza
Spadły na lapońskie ranczo – tam, gdzie amoroso
Prozą szeptał ren z kozą.
[Młynarski, 2007: 124]

Ten tekst należy uznać za zupełnie samodzielny żart artysty, ponieważ, jak wyznaje sam autor (bo chyba nie tłumacz), chodziło mu o to, by wykorzystać muzykę Jobima, co miało być „wyrazem miłości do *bossa novy*” (Młynarski, 2007: 124). Oczywiście treściowo piosenka zupełnie rozmija się z tekstem *Rosa Morena* Kurta Ellinga. Podobny eksperyment, tyle że w większym stopniu świadomy tłumaczeniowo zaproponował też Barańczak, „przekładając” w następujący sposób arię Mozarta:

Là ci darem la mano
Ja ci daremna mammo
[Barańczak, 1995: 120]

Należy jednak założyć, że większość tłumaczeniowych rozwiązań będzie się sytuowała między tymi dwiema skrajnościami. Jakies straty będą zapewne nieuniknione, ale mogą się też pojawić zyski, jak w przypadku tłumaczenia tytułu filmu *Rebel Without a Cause*. Polski tytuł: *Buntownik bez powodu* wydaje się tu lepszy przynajmniej w warstwie fonetycznej¹¹. Trudno założyć, że nie uda nam się uzyskać idealnego stanu, kiedy to tłumaczenie będzie całkowicie oddawało wszystkie właściwości tekstu źródłowego, chociaż praktyka każe wątpić w taką możliwość.

Kolejny, poruszony przez Wojtasiewicza problem strukturalny dotyczy kwestii graficznych:

Środki graficzne używane w danym języku również mogą w poszczególnych przypadkach stać się przyczyną poważnych trudności tłumacza, jakkolwiek trudności te najczęściej dotyczyć mogą spraw raczej drugorzędnych.
[Wojtasiewicz, 2005: 49]

¹¹ Podobnie mogło być z tytułem filmu *Her Five-Foot Highness*, przetłumaczonym jako: *Jej Pięciostopowa Wysokość* (Robertson, 1994: 351). Wydaje się, że znacznie lepiej brzmiałby tytuł: *Jej Nienajwyższa Wysokość*.

Wspomina on o wielkich i małych literach, a także sytuacjach, w których odwołujemy się bezpośrednio do pewnych właściwości liter. „B” ma na przykład w alfabecie łacińskim dwa brzuski, a w cyrylicy ma je litera „W”. Doskonałym przykładem jest tutaj cytowany już wiersz cummingsa, a Wojtasiewicz dorzuca tu także fragment *Kwiatów polskich* Tuwima, gdzie „O” jest potraktowane jak usta. (Wojtasiewicz, 2005: 53).

Naturalnie najwięcej różnic znajdziemy między alfabetami najmniej do siebie podobnymi i dlatego koronny przykład dotyczy języka chińskiego. Wojtasiewicz cytuje anegdotę o dwóch wykształconych Chińczykach i o tym, jak bawili się chińskimi ideogramami. Znamienne jest to, że choć nie poznajemy jej bezpośrednio, to jednak Wojtasiewicz jest w stanie wytłumaczyć, na czym polegała zabawa, więc w jakimś sensie dokonuje tłumaczenia, którego jednak nie chce uznać za „zwykłe” (Wojtasiewicz, 2005: 54).

Kolejna kategoria problemów z przetłumaczalnością ma według Wojtasiewicza nieco inne podłoże:

Jak już wspomniano, drugą grupę wypadków nieprzekładalności (całkowitej lub częściowej) stanowią sytuacje, kiedy w grupie ludzi posługujących się językiem przekładu nie powstają takie skojarzenia, które dany wyraz czy dany zespół wyrazów budzi w grupie ludzi posługujących się językiem oryginału. W niektórych wypadkach może się to w pewnym stopniu łączyć z różnicą takich czy innych środków strukturalnych obu języków i dlatego wypadki te można by zebrać w grupę pośrednią...

[Wojtasiewicz, 2005: 61]

Tak więc stara się on usystematyzować wszystkie tego rodzaju przypadki i w pierwszej dużej grupie umieszcza terminy, które określa jako „techniczne”. (Wojtasiewicz, 2005: 61).

Przyjrzyjmy się przynajmniej niektórym terminom, które gotów jest uznać za nieprzekładalne:

jaguar

puma

okapi

tundra

tajga
fiord

monsun
bora
wiatr halny

sążeń
wiorsta
morga

[Wojtasiewicz, 2005: 62–63]

Obecnie te przykłady raczej budzą zdziwienie, chociaż oczywiście doświadczenia Polaków dotyczące pum są zupełnie inne niż Amerykanów, którzy mają te niebezpieczne zwierzęta u siebie. Ale trzeba powiedzieć, że większość z tych pojęć jest powszechnie zrozumiała, ponieważ adoptowaliśmy je już dawno temu i weszły one do krwioobiegu polszczyzny. Zresztą czasami to, jak długo funkcjonuje jakieś słowo w danym języku, nie jest istotne i liczy się potrzeba i częstotliwość jego stosowania. Tak na przykład dzieje się ze słowem: sushi, które jest już chyba częścią języka polskiego (choć oczywiście na zawsze pozostanie potrawą japońską).

Dalsze podane przez Wojtasiewicza przykłady pokazują, jak szybko rozwija się język i jak olbrzymie są w sprzyjających warunkach jego możliwości adaptacyjne. Te sprzyjające warunki to duża nieskrępowana wymiana informacji (Internet), powszechny import, w tym obcych walut, a także możliwość podróżowania po całym świecie. To, co mogło wydawać się niezrozumiałe bezpośrednio po wojnie za żelazną kurtyną, obecnie staje się czymś w miarę powszechnie zrozumiałym.

Można oczywiście zastanawiać się, czy sirocco jest tym samym na przykład dla kogoś z południa Włoch czy Malty i dla Polaka, ale wiemy, że obecnie wielu Polaków mieszka w tych rejonach, a z kolei w północnej części Włoch to słowo może też budzić inne skojarzenia i emocje – problem nie leży więc w języku, a raczej bezpośrednim doświadczeniu.

Podobnie rzecz się ma z nazwami strojów, instrumentów muzycznych, gier i innych wymienianych przez Wojtasiewicza kategorii. Wydaje się, że twierdzenie o

nieprzekładalności tego rodzaju pojęć nie do końca oddaje stan faktyczny, który ich dotyczy. Chodzi raczej o ogólne rozumienie specyficznych nazw, a to zwykle stanowi wypadkową doświadczeń i szeroko pojmowanej wiedzy na temat świata. Trzeba jednak powiedzieć, że w tej kwestii bardzo wiele zmienił wspomniany już Internet i możliwość globalnej komunikacji, a także to, że jej narzędziem stał się samoistnie język angielski. Ze względów teoretycznych Wojtasiewicz wyklucza z tłumaczenia zapożyczenia i objaśnienia.

Inną kategorią, którą Wojtasiewicz uznaje za trudną do przełożenia, są różnego rodzaju aluzje, zwłaszcza te, które odnoszą się bezpośrednio do szeroko rozumianej kultury danego kraju. Nie akceptuje on zresztą podziału wyłącznie na aluzje historyczne i literackie, dodając, że mogą one też mieć charakter muzyczny i plastyczny lub też dotyczyć specyficznych przesądów. Dlatego uznaje je ogólnie za aluzje erudycyjne (Wojtasiewicz, 2005: 70–71). Największy problem z aluzjami polega na tym, że:

Każda aluzja wywołuje zamierzone przez autora skojarzenia tylko u tych odbiorców, którzy ją rozumieją. Oczywiście w przypadkach przekładów prawdopodobieństwo niezrozumienia aluzji ogromnie wzrasta, gdyż odbiorcy przekładu mają znacznie mniej „erudycji” niezbędnej do zrozumienia oryginału.
[Wojtasiewicz, 2005: 71]

Porównajmy ten fragment z tym, co napisał Krzysztof Hejwowski:

Sądzę, że tego typu twierdzenia o *nieprzekładalności* [aluzji – przyp.K.P.] są wynikiem nadmiernych i nierealnych oczekiwań. Nikt nie może doświadczyć Yeatsa czy Joyce’a w ten sam sposób co rodowici Irlandczycy, a przecież dzieła tych dwóch twórców są tłumaczone na wiele języków i czytane przez odbiorców w wielu różnych krajach. Nikt nie może odbierać muzyki reggae tak samo jak Jamajczycy, a przecież słucha jej się na całym świecie. Mitu identyczności doświadczenia nie można traktować poważnie. Nawet ludzie mieszkający w tym samym kraju i wychowani w tej samej kulturze nie mogą reagować w ten sam sposób na te same bodźce. Niektórzy Polacy zachwycają się *Weselem*, innych ono nudzi, a są też pewnie i tacy, którzy nie bardzo rozumieją, o co w nim chodzi. Jak podkreślaliśmy już w tej książce, nie może być mowy o absolutnym porozumieniu czy absolutnie skutecznej komunikacji. Kwintesencją naszego sposobu

porozumiewania się jest jego przybliżony charakter: rozumiemy się do pewnego stopnia, lepiej lub gorzej, na ogół jednak w stopniu wystarczającym do naszych celów. Podobnie jest z odbiorem przekładów. Zapewne czytelnicy tłumaczenia tekstu mocno nacechowanego kulturowo, silnie osadzonego w realiach innej kultury, zrozumieją nieco *mniej* niż odbiorcy oryginału należący do owej kultury, ale z drugiej strony będzie to również zależało – w obu przypadkach – od przygotowania tychże odbiorców.

[Hejwowski, 2004: 73]

Pojawia się tu bardzo ważne dla tłumaczeń przeniesienie ciężaru komunikatywności z języka jako takiego na kwestie ogólnokulturowe, związane z doświadczeniami, wykształceniem i wiedzą danego odbiorcy (przy czym język pozostaje oczywiście częścią składową tej wiedzy). Jeśli w zwykłej komunikacji mamy do czynienia z relacją bezpośrednią, w której jedna osoba przekazuje drugiej jakiś komunikat w tym samym języku:

$$A \rightarrow B$$

To w przypadku tłumaczenia mamy jeszcze sytuację pośrednią, gdzie komunikacja odbywa się przez osobę trzecią, zwykle lepiej znającą język docelowy niż obcy, z którego przekłada:

$$A \rightarrow B1 \rightarrow B$$

Czasami jednak taka osoba zna lepiej język źródłowy:

$$A \rightarrow A1 \rightarrow B$$

Za każdym razem tłumacz (B1, A1) stanowi źródło zniekształceń. Ale Hejwowski zauważa, że zniekształcenia sięgają głębiej i że pojawiają się już na poziomie bezpośredniej komunikacji. Może je powodować właśnie brak odpowiedniej wiedzy, ale też zwykle zmęczenie czy nieuwaga. I – co najważniejsze – tłumaczenie nie musi stanowić największej przeszkody w zrozumieniu tekstu źródłowego, gdyż zdaniem Hejwowskiego: „Nie można wykluczyć, że np. irlandzki

intelektualista zrozumie *Wesele* »lepiej« niż Polak, który nie interesuje się literaturą i którego akurat zmuszono do pójścia na tę sztukę” (2004: 73).

Te uwagi nie dotyczą oczywiście tylko aluzji, ale ogólnie kultury, do której odnosi się tekst w języku źródłowym. Warto też zauważyć, że dezawuowane przez Wojtasiewicza (2005: 71) objaśnienia pełnią podobną rolę, jak edukacja w przypadku rodzimych użytkowników języka. Bo przecież, jak zauważa Hejwowski:

Żaden Polak nie rodzi się z wiedzą na temat złotych rogów, czapek z piór, chochołów itp. Przeważnie uczymy się o znaczeniu symboli w szkole „przerabiając” *Wesele* – jeśli chodzimy do dobrej szkoły i uważamy na lekcjach.
[Hejwowski, 2004: 73]

Wobec tego obcojęzyczny czytelnik *Wesela* otrzymuje w formie objaśnienia (najczęściej przypisu) ten fragment wiedzy, który rodzimy użytkownik języka polskiego opanował (jeśli w ogóle) w podobny sposób, to znaczy poprzez różnego rodzaju objaśnienia, już wcześniej. Nadrabia w ten sposób zaległości, co umożliwia mu przekład. Jeśli *Wesele* go zainteresuje, zapewne przeczyta coś jeszcze na jego temat, aby pogłębić swoją wiedzę.

W tym momencie warto też zastanowić się nad sytuacją, którą do pewnego stopnia przewiduje Wojtasiewicz. Otóż wyobraźmy sobie, że obcojęzyczny czytelnik nie zrozumie utworu Wyspiańskiego albo na przykład uzna go za całkowicie surrealistyczny, co może się zdarzyć. Czy to znaczy, że przekład nie spełnił swojej roli? Z jednej strony, czytelnik miał okazję zauważyć, że kultura polska jest „dziwna”, a z drugiej – jeśli ten głos do nas dotrze – my jako Polacy zyskamy szansę, by w nowy sposób – świeżym okiem – spojrzeć na pewne utwory, które zwykle traktujemy dość sztywno. Bo czy nie jest tak, że *Wesele* do pewnego stopnia jest utworem surrealistycznym? I że jest trudne do zrozumienia, również dla Polaków?

Warto o tym pamiętać, gdy decydujemy się na tłumaczenia tekstów bardzo mocno nacechowanych kulturowo czy też pełnych erudycyjnych aluzji (a do takich niewątpliwie należą też teksty w *Hiberno-English*). Zresztą niektóre przytaczane przez Wojtasiewicza przykłady wymagają objaśnień już na poziomie języka źródłowego. Przyjrzyjmy się na przykład cytowanemu przez niego fragmentowi *Kwiatów polskich* Tuwima (Wojtasiewicz, 2005: 77):

Gra w „telefona” lub „muszelka”,
Inaugurując letni sezon...
(Gdzieżeś Kostrzewski?) Grają, palą,
Kto „Carski Dziubek”, kto „Renomé”.

Wojtasiewicz uznaje zawarte tu aluzje za nieprzetłumaczalne w tym sensie, że czytelnikowi przekładu potrzebne jest jakieś objaśnienie, ale czy takie objaśnienia nie przydałyby się również większości czytelników polskich? I to nie jedno – dotyczące Kostrzewskiego – ale od trzech do pięciu, dotyczących pozostałej części utworu... Chodzi tu o wiedzę, którą powinien mieć czytelnik w ogóle.

To samo dotyczy opisywanych przez Wojtasiewicza symboli (2005: 85–86), ale już z pewnością nie wyodrębnionej przez niego kategorii aluzji językowych:

Zupełnie inny rodzaj stanowią aluzje, które można określić jako aluzje językowe. O ile aluzje erudycyjne odznaczały się tym, że punkt ciężkości leżał w ich treści, a przy tym nawiązywały one zawsze do faktów jednostkowych, niepowtarzalnych (...), o tyle aluzje językowe polegają na formie wyrażania różnych treści, a zarazem dotyczą zjawisk powtarzalnych, jakimi są sposoby posługiwania się takim czy innym językiem przez różnych ludzi.
[Wojtasiewicz, 2005: 81–82]

Wojtasiewicz dzieli tego rodzaju aluzje „na dwie zasadnicze kategorie” (2005: 82): kiedy w oryginale mamy do czynienia z dialektem lub gwarami, „należącymi do języka, w którym sporządzony jest oryginał” (2005: 82) oraz takie, gdzie w grę wchodzi pojedyncze słowa, wywodzące się z tych gwar czy dialektów. O ile te ostatnie uznaje jeszcze za w jakimś stopniu przekładalne, to jego zdaniem stopień nieprzekładalności w przypadku tych pierwszych jest naprawdę olbrzymi. I chociaż podaje sposoby częściowego radzenia sobie przy ich tłumaczeniu (tymi zajmiemy się później), jego zdaniem efekt końcowy jest bardzo odległy od wyjściowego.

Kolejną kategorią tekstów, które tracą w tłumaczeniach, są różnego rodzaju pisma i dokumenty historyczne, ale też literackie, na przykład sztuki Szekspira.

Tłumacz używa wówczas w przekładzie archaizmów, ale trudno uznać, że mamy do czynienia z pełną ekwiwalencją obu tekstów.

Wojtasiewicz rozpatruje też kwestie różnego rodzaju gier słownych, koncentrując się na tych, które najprawdopodobniej będą trudne, jeśli nie niemożliwe do oddania w języku docelowym. Przy czym chodzi o to, by oddać w jakiś sposób całą koncepcję tej czy innej niejednoznaczności, a przypis typu „gra słów” choć akceptowalny, wydaje się w najlepszym wypadku tłumaczeniowym kompromisem. Tu jednak znowu wiele zależy od pomysłowości czy wręcz natchnienia samego tłumacza, czasami też od pomocy osób zainteresowanych przekładem. Przekonał się o tym polski tłumacz *Harry’ego Pottera*, który prosił internautów o pomoc przy tworzeniu nazw własnych. A na co dzień z tego rodzaju konsultacji korzystają uczestnicy różnego rodzaju internetowych grup tłumaczeniowych.

Czy na przykład możemy przetłumaczyć *lapsus linguae* jakiegoś radnego, który przedstawiając swoją piękną zastępczynię zamiast powiedzieć, że jest ona *great public servant*, mówi: *great pubic servant*¹²? Tę na oko nieprzetłumaczalną i, prawdę mówiąc, ciekawszą graficznie niż fonetycznie, grę słów możemy oddać pisząc np., że „zamiast mówić o retorycznych skutkach jej wystąpienia, wspomniał o jej erotycznych sutkach”. Oczywiście dodatkowym czynnikiem przy oddawaniu tego rodzaju gier słownych jest komizm:

Przekładalność tekstu komicznego to zaledwie w części zagadnienie języka. Problem, przed którym staje tłumacz zanim jeszcze zagłębi się w sprawy językowej ekwiwalencji, zawiera się w pytaniu: czym jest to, co przekładamy, przekładając rzecz komiczną? A jeszcze wcześniej: w jakiej relacji do języka, w jakiej sferze bytu, umiejscowiona jest ta jakość, którą nazywamy komizmem?
[Kalaga, 1997: 9]

Być może jednym z najbardziej znanych przykładów tego rodzaju zabaw słownych jest fragment *Alicji w Krainie Czarów*, gdzie Alicja myli homofony: *tale* (opowieść) z *tail* (ogon). Dodajmy, że w języku polskim homofony są zazwyczaj jednocześnie homografami, co czyni tłumaczenie tego dowcipu karkołomnym. A

¹² Przykład zaczerpnięty z książki T. Catharta i D. Kleina *Plato and the Platypus Walk into a Bar...* New York: Abrams Image 2006, s. 92.

jednak mamy aż kilkanaście przekładów *Alicji* i we wszystkich tłumacze w ten lub inny sposób radzą sobie z tym zadaniem.

Oczywiście Wojtasiewicz zdawał sobie z tego sprawę i chodziło mu raczej o straty, jakie mogą powstać w tłumaczeniu. Jego zdaniem jedynym całkowicie nieprzekładalnym gatunkiem literackim jest parodia (2005: 90) i to głównie ze względu na spiętrzenie w niej aluzji erudycyjnych. Ogólnie jednak zachowuje bardzo realistyczne podejście do kwestii nieprzekładalności:

W tych wszystkich przypadkach, gdzie wobec braku pełnej przekładalności możliwa jest tylko przekładalność częściowa – a więc zapewne we wszystkich niemal rodzajach tekstów z wyjątkiem może parodii jako w praktyce właściwie całkowicie lub niemal całkowicie nieprzekładalnych – dochodzą do głosu momenty natury subiektywnej. Rozwiązanie problemu w pewnym przynajmniej stopniu zależy od wyboru tłumacza. Skoro stworzenie pełnego odpowiednika jest z przyczyn obiektywnych niemożliwe, musi on zdecydować, zależnie od okoliczności, czy położyć nacisk na wierność filologiczną, czy na efekt artystyczny itd., a jeśli dążyć będzie do efektu artystycznego, musi wybrać środki, jakie uważa za najwłaściwsze i najtrafniejsze. Musi z części efektu zrezygnować, część ocalić, a więc jeszcze raz dokonać odpowiedniego wyboru. Tutaj może znaleźć zastosowanie odpowiednie użycie komentarza filologicznego w formie przypisów lub posłużenie się zasadą ekwiwalentu. Słowem, jest tutaj miejsce na pomysłowość tłumacza.

[Wojtasiewicz, 2005: 81–82]

Tutaj też, dodajmy, jest czas na przemyślenie kwestii tego, jaki rodzaj przekładu w najmniejszym stopniu zniekształci tekst źródłowy i pozwoli zachować to, co w nim najważniejsze.

Trzeba przyznać, że analiza Wojtasiewicza jest bardzo przenikliwa. Jedyna refleksja, której tutaj brakuje, dotyczy chyba tylko konstrukcji utworu, już nie wyłącznie pod względem graficznym – o czym Wojtasiewicz wspomina – ale również składniowym. Tego rodzaju refleksję znajdziemy u Edwarda Balcerzana:

Jeżeli konstrukcję dzieła rozumie się jako kolejność instrukcji dla czytelnika, i jeżeli się pamięta, iż owe instrukcje pojawiają się zwykle w jednej sekwencji na kilku poziomach równocześnie, to utrzymanie symetrycznej zgodności konstrukcyjnej oryginału i przekładu – graniczy z cudem.

[Balcerzan, 1998: 60]

Jest to szczególnie ważne w przypadku na przykład tłumaczeń z języka angielskiego na polski, gdzie mamy do czynienia z zupełnie innym rozkładem nowych i znanych informacji (rematu i tematu). Przekład zmienia konstrukcję dzieła i wszędzie tam, gdzie jest to istotne (na przykład w poezji, ale nie tylko), należy o tym pamiętać i starać się zminimalizować skutki tych zmian.

Zresztą Balcerzan wyróżnia sześć odznaczających się „największą energią oraz trwałością” (Balcerzan, 1998: 60) źródeł nieprzekładalności:

- nieprzekładalność konstrukcji utworu;
- nieprzekładalność chwytu językowego;
- nieprzekładalność chwytu graficznego;
- nieprzekładalność cytatu;
- nieprzekładalność denotacji;
- nieprzekładalność konotacji.

[Balcerzan, 1998: 60]

Jednak przy bliższej analizie wydają się one parafrazować w ten lub inny sposób to, co możemy znaleźć we *Wstępie do teorii tłumaczenia*.

2.2.2. Dalsze refleksje

Po Wojtasiewiczzu bardzo podobnego podziału na dwie nieprzetłumaczalne kategorie dokonał Catford, którego poglądy na tę kwestię relacjonuje Susan Bassnett:

Catford wyróżnia dwa typy nieprzekładalności: językową i kulturową. Na poziomie językowym mamy do czynienia z nieprzekładalnością, kiedy nie mamy leksykalnego bądź syntaktycznego odpowiednika czegoś z języka źródłowego w języku docelowym. (...) Koncepcja nieprzekładalności językowej, proponowana również przez Popoviča, wydaje się jasna, natomiast druga jest bardziej problematyczna. Nieprzekładalność językowa, twierdzi Catford, wynika z różnic między językiem wyjściowym i docelowym, natomiast kulturowa wynika z braku w kulturze docelowej odpowiedniej sytuacyjnej cechy tekstu w języku wyjściowym. Przytacza on przykład ze słowem „łazienka”, które oznacza coś

innego w języku angielskim, fińskim i japońskim, gdzie różnią się nie tylko same opisywane w ten sposób miejsca, ale i to, jak są wykorzystywane.

[Bassnett, 2002: 39–40]

Wypada się zastanowić, czy odbiorca komunikatu o łaźience w Japonii, nie będzie mógł zrozumieć, że różni się ona od jego łaźienki? Zwłaszcza jeśli prezentowany tekst nie ulegnie na przykład udomowieniu... Wydaje się, że pojmie tę różnicę, co wynika zapewne z tego, że tłumaczenie nie jest jedynie operacją na tekstach, ale na całości ludzkich doświadczeń, na co wskazuje Hejwowski:

Wyobraźmy sobie następującą scenkę: pan A zatrzymuje na ulicy pana B i pyta: „Przepraszam, którędy na Browarną”, na co pan B uśmiecha się i odpowiada: „Nie jestem stąd”. Co tak naprawdę zostało zakomunikowane? Wypowiedź pana A można zinterpretować następująco: „Przepraszam, że Pana zatrzymuję i zabieram Panu czas, ale chciałbym trafić na ulicę Browarną, która znajduje się gdzieś w tym mieście, ale nie znam drogi. Czy jest pan w stanie mi pomóc i wytłumaczyć, jak tam dojść?”. Odpowiedź pana B oznaczałaby coś w rodzaju: „Nie potrafię Panu powiedzieć, jak trafić na ulicę Browarną, ponieważ nie jestem mieszkańcem tego miasta i nie znam go zbyt dobrze”. Dodatkowo uśmiech może oznaczać: „Przykro mi, że nie mogę Panu pomóc”.

[Hejwowski, 2015: 37–38]

Hejwowski dokonuje jeszcze dokładniejszej egzegezy tych dwóch wypowiedzi, ale nie to jest tutaj najistotniejsze. Każda komunikacja zakłada pewną nieuniknioną skrótowość i umowność, więc przekłady nie są tu wyjątkiem. Japończyk, który mówi, że idzie do łaźienki, tak naprawdę przekazuje nam komunikat, że idzie do swojej japońskiej łaźienki, która znajduje się w Japonii i jest inna niż łaźienki w innych częściach świata, chyba że znajduje się akurat w Londynie lub Warszawie, a wtedy to Japończycy, którzy czytają jego tekst (już w oryginale), muszą włożyć pewien wysiłek mentalny w to, by zrozumieć, gdzie się za chwilę znajdzie. Nie jest to niemożliwe, ale też nigdy taki komunikat nie będzie w stu procentach oczywisty, choćby z tego powodu, że nie istnieje jakiś idealny wzorzec łaźienki europejskiej czy japońskiej.

Takie rozumowanie może prowadzić do bardzo optymistycznych wniosków:

Wszystkie kognitywne doświadczenia i ich klasyfikację można oddać w każdym istniejącym języku. Jeśli są w nim jakieś braki, można je uzupełnić lub wzmocnić poprzez zapożyczenia lub dosłowne tłumaczenia (*loan-translations*), a także neologizmy, przesunięcia semantyczne (*semantic shifts*) czy w końcu omówienia (*circumlocutions*). I tak w nowo powstałym literackim języku Czukezów z północnej Syberii słowo śruba oddano poprzez „obracający się gwóźdź”, stal to „twarde żelazo”, blacha: „cienkie żelazo”, a kreda to „mydło do pisania”...
[Jakobson, 2006: 332–333]

Nie popadajmy jednak w skrajny optymizm, ponieważ sam Jakobson jednocześnie wypowiadał się krytycznie na temat możliwości przełożenia tekstu artystycznego, głównie poetyckiego. Podobnie zresztą jak Roger Bacon, Dante Alighieri, Benedetto Croce, Benjamin Lee Whorf i Julian Przyboś (Balcerzan, 1998: 58). Bardziej pozytywnie byli nastawieni do możliwości takiego przekładu Etienne Dolet, Aleksander Tytler, Fryderyk Novalis, Tadeusz Boy-Żeleński, Izaak Rewzin, Wiktor Rozencweyg, Stanisław Barańczak, Piotr Fast i Agnieszka Korniejko (Balcerzan, 1998: 58). Mamy więc zarówno głosy za, jak i głosy przeciw, a także cytowaną przez Balcerzana opinię mediacyjną Piotra Fasta: „W zasadzie istnieje możliwość przełożenia każdego tekstu. Zawsze jednak prowadzi to do ograniczenia skali jego znaczeń, sensów i ewokowanych przezeń mechanizmów komunikacyjnych” (Fast, 1991: 30).

Zwłaszcza ta ostatnia opinia jest tutaj szczególnie ważna, ponieważ ukazuje istotę sporu między tymi teoretykami i praktykami tłumaczeń, którzy głoszą całkowitą przekładalność wszystkiego, a tymi, którzy głoszą nieprzekładalność jakiejś części, zwykle bardzo skomplikowanych, tekstów. Ci pierwsi chcą powiedzieć, że nawet skomplikowane rzeczy można jakoś przekazać obcojęzycznemu czytelnikowi, tak by je zrozumiał, a nawet być może docenił w pewnym stopniu ich estetyczne własności. Drudzy zaś uważają, że korzystający z przekładu obcojęzyczny czytelnik nigdy nie zrozumie i nie doceni danego dzieła tak jak czytelnik znający język, w którym je napisano.

Ale to ostatnie stanowisko wymaga pewnych wyjaśnień. Po pierwsze, nie bardzo wiadomo, czy wszyscy rodzimi użytkownicy jakiegoś języka są w stanie docenić czy nawet przeczytać jakieś dzieło. Zapewne jest wielu Polaków, którzy nie przeczytali choćby wspomnianego *Wesela*, chociaż jest ono lekturą szkolną. Po drugie, trudno przypuszczać, by na przykład Anglik lub Japończyk, który czyta po

polsku, zrozumiał *Wesele* lepiej w oryginale, niż w tłumaczeniu na rodzimy język. Raczej nie, chociaż język polski nie powinien tu przeszkadzać w lekturze. Wydaje się, że wręcz przeciwnie, znajomość polszczyzny nie przeszkodzi mu w zrozumieniu tłumaczenia tej książki, a można założyć, że pomoże. Dlatego że wszystko może pomóc w lekturze i każdy fragment wiedzy o danej kulturze, a nawet ogólnej wiedzy o świecie może okazać się użyteczny.

Z tego powodu generalnie możemy raczej mówić o pewnej teoretycznej skali, na której krańcach znajdują się tłumaczenia całkowicie oddające zawartość i formę danego tekstu, a na drugiej, całkowicie go zniekształcające (nieprzekładalność). Większość tłumaczeń będzie się sytuować w jakimś miejscu tej skali, ale zapewne żadne tłumaczenie nie będzie w stu procentach dokładne czy też wierne, tak jak żadne też nie będzie w stu procentach niewierne, oczywiście przy założeniu, że mamy do czynienia z tłumaczem, który rozumie cały tekst i wszystkie problemy, które się z nim wiążą, oraz zna doskonale język docelowy, zwykle zresztą jego rodzimy.

Być może warto zmienić kategoryzację i zamiast mówić o elementach nieprzekładalnych *en masse*, zastanowić się właśnie nad tą skalą i raz jeszcze przyjrzeć się temu wszystkiemu, co Wojtasiewicz i inni uznają – wbrew słowom Piotra Fasta – za „nieprzekładalne”.

2.2.3. Problemy przekładowe

Przy tworzeniu skali trudności tłumaczeniowych czy w ogóle rozważań na temat nieprzekładalności trudno oprzeć się pokusie generalizacji, wyciągania wniosków o wartości powszechnej. Musimy jednak pamiętać, że przekładalność w ogóle zależy od języka, z którego i na który się przekłada, a także od indywidualnego talentu tłumacza, który może np. świetnie radzić sobie z jakimś problemem uznanym za wyjątkowo trudny (aliteracje, przekład nazwisk, tak by oddać ich znaczenie), natomiast zupełnie nie radzić sobie z czymś innym. Dlatego z jednej strony przyjmujemy, że mamy do czynienia z „tłumaczem idealnym” (choć wiadomo, że nawet najbardziej „idealny” tłumacz też robi błędy), a z drugiej warto również asekuracyjnie założyć, że te rozważania będą dotyczyły głównie przekładów z języka angielskiego na język polski, chociaż jeśli okaże się, że mają

one bardziej uniwersalny charakter i mogą dotyczyć np. przekładów z języków germańskich (i innych) na słowiańskie, to tym lepiej.

Co więcej w podanych przez Wojtasiewicza kategoriach nieprzekładalności również zachodzi pewna gradacja, co zaznaczał sam autor *Wstępu do teorii tłumaczenia*. Na przykład niektóre idiomy lub przysłowia mogą mieć proste przełożenie na język polski (*catch a bargain*), inne będą wymagały drobnego retuszu (*Rome was not built in one day*), zaś jeszcze inne pozostaną dla tłumacza wyzwaniem, gdyż interpretacja będzie zależała od kontekstu (*rolling stone gathers no moss*).

Dlatego proponowana skala nie będzie miała sztywnego charakteru i należy ją potraktować jako rodzaj wskazówki, dotyczącej poziomu trudności danego tekstu. Podstawowy podział będzie dotyczył trzech poziomów trudności: problemów prostych, średnio złożonych i bardziej złożonych w tłumaczeniu na język polski. Ale kolejność w obrębie tych trzech grup też nie powinna być przypadkowa, choć oczywiście może być dyskusyjna i zmieniać się w zależności od przytaczanych przykładów.

Przyjrzyjmy się najpierw mniej więcej po kolei tym rodzajom „nieprzekładalności”, które wymienia Wojtasiewicz, dodając kategorie, które znajdziemy u Balcerzana:

1. Uboższe/bogatsze środki strukturalne, które następnie nazywa po prostu odmiennymi środkami strukturalnymi:
 - a. problem płci oraz czasów aspektów i przedimków w języku angielskim;
 - b. formy rubaszne i zdrobniałe;
 - c. forma graficzna;
 - d. długość wersów;
 - e. problemy fonetyczne;
 - f. gry słowne (w tym świadomie popełniane błędy) czy też chwytły językowe (Balcerzan, 1998: 61–62).
2. Brak określonych pojęć w języku docelowym.
 - a. braki słownictwa, czyli „nieprzekładalność denotacji” (Balcerzan, 1998: 65–66);

- b. inne skojarzenia dotyczące pojęć, czyli „nieprzekładalność konotacji” (Balcerzan, 1998: 66–67);
 - c. aluzje erudycyjne czy też „nieprzekładalność cytatu” (Balcerzan, 1998: 64), dotyczące oczywiście również kolejnych rodzajów aluzji;
 - d. aluzje historyczne i archaizmy;
 - e. aluzje muzyczne i plastyczne;
 - f. aluzje dotyczące kultury danego kraju;
 - g. aluzje językowe (dialekt, slang, gwara itp.);
 - h. idiomy i przysłowia;
 - i. symbole (ogólne i specyficzne);
 - j. nazwy własne;
 - k. parodie.
3. Konstrukcja składniowa.
 4. Konstrukcja całościowa dzieła.
 5. ?

Tak długa lista problemów przekładowych – w dodatku nie zamknięta, jak widać po ostatnim punkcie – nie powinna nas zniechęcać do działania. Należy je wszystkie potraktować raczej jak wyzwanie tłumaczeniowe, o którym pisze Balcerzan:

Tłumaczenie jest pokonywaniem nieprzekładalności. W każdym przekładzie pojawia się utajony – oddziałujący jak apel o ponowny wysiłek translatorski – *n i e p r z e k ł a d*, który ma charakter intersubiektywny i historycznoliteracki, w praktyce bowiem oznacza o d m o w ę u z n a n i a danej oferty ekwiwalencyjnej.
[Balcerzan, 1998: 71]

Dodatkowo należy pamiętać, że nie wszystkie te problemy są tak samo trudne do rozwiązania i że możemy tu wprowadzić pewną, choć chwiejną, to znajdującą pokrycie w doświadczeniach translatorskich, gradację.

2.2.4. Problemy przekładowe

Wydaje się, że obecnie ze względu na globalną komunikację najłatwiejszym problemem do rozwiązania podczas tłumaczenia są wszelkiego rodzaju słowa czy „denotaty”, których nie ma w słownictwie docelowym. Zwykle korzystamy tu z zapożyczeń, tak jak w przypadku wspomnianego sushi, czy na przykład burrito. W dodatku język polski jest na tyle chłonny, że w przypadku tego ostatniego słowa przyjmuje je w pisowni oryginalnej, jak również spolszczonej z jednym „r”. Ta tendencja się nasila i coraz częściej słowa czy frazy anglojęzyczne oraz z innych języków trafiają bezpośrednio do języka polskiego. Jednym z nowszych przykładów jest tu choćby *bubble tea*, ale oczywiście jest ich więcej. Píše o tym Balcerzan, wskazując na łatwość rozwiązania tego problemu:

Nieprzetłumaczalność denotacji to przeszkoda nietrwała, stan prowizoryczny. Rzeczy denotowane w jednym kręgu cywilizacyjnym prędko – w naszej „globalnej wiosce” – stają się dostępne (turytycznie lub bezpośrednio) pozostałym kręgom kulturowo-lingwistycznym.
[Balcerzan, 1998: 66]

Wydaje się więc, że następne w kolejce do „prostego” przetłumaczenia powinny być różnego rodzaju konotacje, ponieważ zwykle towarzyszą one denotatom. Problem polega na tym, że często też ulegają one spłaszczeniu i nie do końca odzwierciedlają desygmaty z kultury przekładanej – „sushi” dla Japończyków, czy „burrito” dla Meksykanów musi mieć bogatsze konotacje, niż dla nas. Z drugiej strony możemy powiedzieć, że jest to zawsze kwestia indywidualna i że z całą pewnością mamy możliwości, by, jeśli nie w pełni, to w dużej mierze zrozumieć, z czym wiąże się jakiś termin dla obcokrajowców. Można też sobie wyobrazić polskiego *sushi mastera*, który wie więcej o tej potrawie niż przeciętny Japończyk.

Odrobinę bardziej złożone wydaje się tłumaczenie tych idiomów i przysłów, które mają bezpośrednie odwzorowanie w języku polskim. Dotyczy to przede wszystkim cytatów biblijnych, ale też z wielu znanych dzieł, chociażby Szekspira. Wysiłek tłumacza sprowadza się tu do odnalezienia potrzebnej formy, która może być albo prawie identyczna ze źródłową (*to take the bull by the horns*), albo może wymagać pewnych przekształceń (*to bring coals to Newcastle*). Oczywiście można sobie wyobrazić sytuację, kiedy tłumaczenie się komplikuje, gdyż na przykład ktoś

w tekście właśnie jedzie do Newcastle, chociaż czuje, że nie jest to potrzebne, ale wówczas mamy już do czynienia z aluzją i to w dodatku nie ogólną, lecz dotyczącą specyficznej kultury.

Nieco inaczej przedstawia się kwestia konstrukcji składniowej jakiegoś dzieła. Zwykle jest ona w miarę prosta do przetłumaczenia nie dlatego, że składnia w tłumaczeniu się nie zmienia; wręcz przeciwnie, jeśli idzie o język angielski i polski, ich składnia jest zupełnie inna i w zdaniach obowiązuje inny rozkład informacji. Jak wiemy, w zdaniu angielskim nowa informacja (remat) pojawia się na początku zdania, a jego koniec mieści na przykład zaimki czy nawet przymyki. W języku polskim remat jest na końcu zdania, więc nie powinno się tam umieszczać na przykład form enklitycznych.

Tyle że w większości przekładów tłumaczymy pewne standardowe konstrukcje składniowe na inne standardowe konstrukcje składniowe, więc jeśli utrzymujemy ten standard, same przekształcenia nie są istotne, gdyż w obu przypadkach nie zwracają one uwagi czytelników. Z drugiej strony, możemy przypuszczać, że jakieś niestandardowe rozwiązanie w oryginale – na przykład w tekście poetyckim – może znaleźć swoje odzwierciedlenie w innym niestandardowym rozwiązaniu z języka docelowego.

Wydaje się, że trudniej powinno być z konstrukcją całego utworu. Nie od dzisiaj wiadomo, że tłumaczenia są nieco dłuższe od tekstów oryginalnych, gdyż tłumacze dążą też do swoistego wytłumaczenia tekstu, co powoduje nadwyżkę. Z drugiej strony, to, czy książka ma 200 stron czy 220, nie jest zwykle bardzo istotne z punktu widzenia odbiorcy. Można natomiast przypuszczać, że wszędzie tam, gdzie całościowa konstrukcja ma istotne znaczenie, nasz mniej lub bardziej idealny tłumacz będzie starał się to oddać. Tak na przykład opisuje swoją pracę nad tekstem *Bez* Samuela Becketta Antoni Libera:

Zawieszam pracę kopisty na rzecz czynności rachmistrza. Jak niegdyś w przypadku *Końcówki* zaczynam wszystko liczyć.

Krok pierwszy: akapity. Jest ich 24.

Krok drugi: liczba zdań. Wychodzi 120.

I tu od razu odkrycie: tekst pod wpływem proporcji dzieli się na połowy. Pierwsze 60 zdań pokrywa się z dwunastoma pierwszymi akapitami, a drugie sześćdziesiąt – z resztą, czyli też z dwunastoma.

Nietrudno zauważyć, że iloraz tych liczb daje w wyniku 5. Akapitów złożonych z tyłu zdań jest wprawdzie tylko 4 (po 2 w każdej połowie), okazuje się jednak, że tyle jest ich wielkości: od siedmiu zdań do trzech. Co więcej, każda wielkość, taka jak ta „idealna”, „środkowa”: 5-zdaniowa, pojawia się w każdej połowie tę samą ilość razy: akapit 3-zdaniowy pojawia się dwukrotnie, 4-zdaniowy – trzy-, a 6-zdaniowy – też trzy- i 7-zdaniowy znów dwu-. A zatem i pod tym względem połowy się nie różnią.

[Libera, 2009: 153–154]

Jak widać, mimo że mamy tu do czynienia z pewnym wyzwaniem, to ma ono raczej charakter czytelniczy niż tłumaczeniowy. Zakładamy, że tłumacz potrafi wydobyć pewne sensy dzieła, a jeśli tak, to oddanie tych, które dotyczą konstrukcji utworu nie powinno być dużym problemem, pod warunkiem oczywiście, że nie chodzi tylko o samą długość słów, gdyż w języku angielskim jest na przykład więcej słów krótkich niż w języku polskim.

Stąd też kolejne zastrzeżenie, dotyczące wyłącznie poezji: jeśli idzie o konstrukcję, wersy polskie są zwykle dłuższe od angielskich, a stworzenie wersów o podobnej długości powoduje zubożenie treści utworu. Dlatego oddanie konstrukcji wiersza jest zadaniem wyjątkowo złożonym.

Podobnie trudnym zadaniem czytelniczym, a stosunkowo prostym w przekładzie są aluzje erudycyjne, dotyczące literatury, muzyki czy plastyki w ujęciu bardzo ogólnym. Oczywiście jest to tym bardziej prawdziwe, że dotyczy wspólnego dla języków polskiego i angielskiego kręgu kulturowego. Jeśli zatem u Anthony’ego Burgessa (1987: 105) znajdziemy zdanie: *The twentieth century has been responsible for the cult of blonde siren, platinised in Jean Harlow but mocked by both Mae West and Marilyn Monroe*, to nie musimy wcale przejmować się tym, że ktoś nie zrozumie bezpośredniego tłumaczenia: „blond syreny”, gdyż wywodzą się one z kultury greckiej (choć mogą tu też się pojawić „blond kusicielki”). Co więcej, nawet odniesienie do Jean Harlow, która stanowi „platynowy wzorec” blondynki (z lekkim zniekształceniem, gdyż „platynowa blondynka” to po angielsku „metallic blond”) czy Mae West lub Marilyn Monroe, które „parodiowały” blondynki będzie jasne dla tych Polaków, którzy widzieli na przykład film z tą ostatnią śpiewającą na urodzinach prezydenta Kennedy’ego.

Znacznie trudniejsze będą oczywiście wszelkie aluzje do kultury lokalnej, nie do końca znanej w Polsce, i wówczas być może trzeba będzie zdecydować się na objaśnienia w samym tłumaczeniu lub przypis.

Wydaje się też, że specjalnych problemów nie powinny nam nastręczać różnego rodzaju symbole, zwłaszcza jeśli mają one ogólnokulturowy charakter. Te endemiczne, dotyczące na przykład kultury angielskiej, będą wymagały pewnych objaśnień, aż dołączą do ogólnego dziedzictwa, jak wcześniej stało się to w przypadku króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu¹³ czy Robin Hooda, a ostatnio bohaterów wymyślonych przez Tolkiena.

Tak więc, jeśli idzie o wymienione przez Wojtasiewicza problemy, które wydają się niezbyt złożone w tłumaczeniu, mamy następujące punkty:

1. Specyficzne słownictwo (denotaty).
2. Idiomy z bezpośrednim tłumaczeniem na język źródłowy.
3. Inne skojarzenia (konotacje).
4. Konstrukcje składniowe.
5. Konstrukcje całościowe dzieła (poza poezją).
6. Różne aluzje ogólne.
7. Różne ogólne symbole.

Z innych problemów tłumaczeniowych na pierwszym miejscu należy wymienić wszelkie formy graficzne, długość zdań czy nawet rymy wewnętrzne – pod warunkiem, że nie dotyczą poezji, bo wtedy wszystkie te problemy mogą (ale nie muszą) okazać się niezwykle trudne do rozwiązania, jak widzieliśmy na przykładzie wiersza e.e. cummingsa. Możemy też do nich dopisać wszelkiego rodzaju kwestie fonetyczne, które dają się w miarę prosto rozstrzygać na poziomie zupełnie podstawowych asonansów czy dysonansów w prozie, ale niewątpliwie przysparzają wielu problemów tłumaczom poezji, przede wszystkim ze względu na jej skondensowaną formę.

Kolejny próg stanowią specyficzne dla danej kultury symbole, idiomy i przysłowia, a także aluzje historyczne, dotyczące bardzo bogatych dziejów krajów

¹³ Ciekawe, ilu Polaków potrafiło odnieść rozmowy przy okrągłym stole z 1989 roku do legend arturiańskich?

anglojęzycznych. I znowu możemy przypuszczać, że łatwiej można uporać się z tym, co jest nam bliższe, a zatem ogólnie pojmowaną kulturą anglosaską, ale na przykład możemy mieć pewne problemy z doświadczeniami Anglików w Indiach, Republice Południowej Afryki czy Australii, i że tłumaczenia dotyczące tych krajów będą miały więcej różnego rodzaju dopowiedzeń, wtrętów i przypisów.

Najtrudniejsze w tym dziale są zapewne szczegółowo opisane przez Wojtasiewicza (2005: 41–47) specyficzne formy językowe, na przykład zdrobnienia, zgrubienia czy też różnego rodzaju wariacje rejestralne, na przykład: „wysiadywać” i „przesiadywać” albo też na jednym słowie: „chłop”, „chłopisko”, „chłopina” itd. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że wiele zależy tu od znajomości języka docelowego i te formy mogą być do pewnego stopnia przełożone (przy pewnej, średniej, jak założyliśmy, stracie) na tenże język. Ale wymaga to nie tylko wspomnianych wielkich kompetencji językowych tłumacza, jeśli idzie o język docelowy, ale też i źródłowy, gdyż przede wszystkim musi on dostrzec problem, co nie jest wcale takie łatwe. Informacje na temat tego, jak z podobnymi problemami radzą sobie tłumacze znajdziemy u Hejwowskiego (2004a: 118–123).

Wśród omawianych problemów mamy jednak tylko część tych, z którymi mogą się oni borykać:

1. Formy graficzne, długość zdań, rymy wewnętrzne w prozie.
2. Symbole, idiomy, przysłowia i aluzje historyczne.
3. Zdrobnienia, zgrubienia, różne formy tego samego słowa.

Czasami jednak praktyka tłumaczeniowa wskazuje, że problemy są tak duże, iż powodują nieuchronne straty w tłumaczeniu. Mimo to pamiętajmy o tym, że nawet tutaj trudno z całą pewnością określić je procentowo i że wiele zależy od indywidualnych zdolności tłumacza.

Można zaryzykować tezę, że problemy, które wydają się łatwiej rozwiązywalne w prozie, powodują większe trudności w poezji. Dzieje się tak, ponieważ oprócz trudności związanych z nimi samymi, dochodzą nam jeszcze kwestie związane z wersyfikacją i kondensacją tekstu w wierszu. Dotyczy to także wymogów rymowych i rytmicznych, a czasem również form graficznych, które nakładają się na znane z prozy problemy neologizmów, gier słownych czy fonetyki. Do tego dochodzą długości wersów oraz na przykład dobór rymów męskich,

których nie mamy za dużo w języku polskim. Poza tym, o ile przypisy na temat na przykład gier słownych wydają się akceptowalne w prozie, o tyle mniej chętnie widzimy je w poezji. To wszystko sprawia, że poezja stanowi w ogóle oddzielny problem tłumaczeniowy. A ponieważ trudności związane z jej przekładem nie są istotne dla tej pracy, zadowolimy się jedynie odnotowaniem takiego stanu rzeczy.

Kolejne zastrzeżenie dotyczy gradacji najtrudniejszych problemów, która jest jeszcze bardziej umowna niż przy poprzednich punktach. Wynika to z dwóch przyczyn. Po pierwsze, w najtrudniejszych kwestiach – ważna i wcześniej – pomysłowość tłumacza staje się tu wręcz nieoceniona. Jest jednak bardzo indywidualna i trudna do obiektywnego zmierzenia. Po drugie, wiele zależy od typu tekstu, z jakim się zetkniemy. Jeśli ukrycie płci narratora nie sprawia problemu, gdy mamy do czynienia z jednym zdaniem, w przypadku dłuższego opowiadania jest trudniejsze, a najtrudniejsze, gdy mamy do czynienia z powieścią, jak wspomnianą książką Winterson.

Poza kwestią płci w pierwszej osobie liczby pojedynczej i mnogiej czasu przeszłego, niezwykle trudne są też do przetłumaczenia wszelkiego rodzaju nazwy własne, które zawierają dodatkowe informacje albo kryją w sobie jakieś aluzje do postaci. Pisał o tym na przykład David Lodge (1992: 35–45), a przykłady sposobów radzenia sobie z tym problemem znajdziemy u Hejwowskiego (2004b: 147–166), a także Puławskiego (2012: 275–282).

Kolejnym wyzwaniem są różne gry słowne, których w języku angielskim jest bardzo dużo, poczynając od wspominanych już i bardzo lubianych przez Irlandczyków malapropizmów, poprzez spuneryzmy, akrostychy, anagramy, palindromy, pangramy, lipogramy i uniwokaliki, aż po należące do indywidualnego języka jakiegoś twórcy, na przykład takie jak zabawy językowe Lewisa Carolla. Te i wiele innych przykładów znajdziemy we wspomnianej w pierwszym rozdziale książce Tony’ego Augarde’a (1994), a ich polskimi odpowiednikami zajmował się na przykład Stanisław Barańczak (1995).

Jak już wspominaliśmy, Wojtasiewicz pisze też o parodiach:

Bodaj całkowicie nieprzekładalny jest stosunkowo rzadki, a ponadto niezbyt ważny, choć interesujący gatunek literacki, jakim jest parodia. Dzieje się tak dlatego, że każda parodia *ex deninitione* jest aluzją erudycyjną, co w praktyce oznacza brak pełnej przekładalności.

Ten wniosek wydaje się jednak zbyt daleko posunięty, gdyż mówiliśmy o pewnej wspólnej erudycji, która powoduje, że aluzje są czytelne dla bardzo różnych osób. Wobec tego i te parodystyczne mogą być dla nich zrozumiałe. Na przykład parodia, jaką jest powieść Davida Lodge'a *British Museum is Falling Down* była przekładana na wiele języków, w tym na język polski. Lodge bawi się w niej parodiowaniem stylów znanych pisarzy, których zresztą wymienia w posłowniu, a polski czytelnik może ją właściwie ocenić między innymi dzięki temu, że ci pisarze byli tłumaczeni na język polski.

Oczywiście im bardziej specyficzne jest to, co parodiuje autor, tym trudniejsze do zrozumienia (w tym również dla czytelnika oryginału) i przełożenia jest samo dzieło, ale przecież wiemy, że czytelnik przekładu może w jakiejś skróconej formie poznać to, czego czytelnik tekstu oryginalnego dowiedział się w czasie swej edukacji.

Kolejny poziom trudności tworzą tak zwane aluzje językowe, czyli np. określony dialekt, slang, gwara czy nawet język wymyślony na potrzeby książki, który, jak na przykład w powieści *Clockwork Orange* zawiera określone neologizmy i wskazówki, pozwalające na umieszczenie go w szerszym – a więc aluzyjnym – kontekście¹⁴. Trzeba też dodać, że teksty¹⁵, w których splata się kilka tego rodzaju języków, stanowią dla tłumacza jeszcze większe wyzwanie.

Tak – pioniersko – oceniał ten problem Wojtasiewicz, a po nim inni badacze tacy jak Catford czy Newmark, a w Polsce Balcerzan, Lewicki, Gondowicz czy Hejwowski, co nie znaczy, że możemy uznać temat za wyczerpany. Jak się wydaje, pozostał jeszcze co najmniej jeden, niezwykle trudny, a być może nawet niemożliwy do przetłumaczenia rodzaj tekstów. Otóż zwykle przyjmujemy, że tłumaczymy z jednego języka na drugi, chociaż oczywiście w tym pierwszym mogą pojawić się wtręty w innych językach, które po prostu powtarzamy, dodając ewentualnie tłumaczenia w przypisach. Problem pojawia się wtedy, gdy w języku źródłowym mamy wstawkę w języku docelowym, ale można sobie z tym poradzić, na przykład oznaczając te fragmenty tekstu.

¹⁴ Należy natomiast założyć, że gdyby wymyślony język nie nie znaczył i był nieczytelny dla odbiorcy rodzimego, to nie byłoby potrzeby, by go tłumaczyć na język docelowy.

¹⁵ Książki takie jak: *Trainspotting* Irvine'a Welsha czy *English Passangers* Matthew Kneale'a.

Wyobraźmy sobie jednak sytuację, w której mamy do czynienia nie tyle z tekstem polilingwalnym, lecz raczej jednocześnie w dwóch językach. Oczywiście zdarza się to niezwykle rzadko, ale nie jest niemożliwe. Przyjrzyjmy się na przykład następującemu zdaniu z Barańczaka (1995: 118), które specjalnie zapiszemy kapitalikami:

TEN PIES... I OWE FORTY... A LOT MUCH?

Ten fragment większej całości ma oczywiście pewien sens po polsku i po angielsku i trudno sobie wyobrazić, jak można by go przetłumaczyć i w ogóle na jaki język czy raczej języki? Możemy oddać jego ideę, a także przetłumaczyć dosłownie zarówno zdanie polskie, jak i angielskie, ale trudno przypuścić, że ktoś znajdzie zdanie czy też zdania równoważne w dwóch różnych językach.

Oczywiście jest to tylko zabawa, ale staje się ona poważniejsza, gdy sięgniemy na przykład po *Finnegans Wake*, w którym znajdziemy słowa złożone z kilku słów zaczerpniętych z różnych języków (co jeszcze nie jest tak wielkim wyzwaniem tłumaczeniowym) albo też słowa, które mają określone znaczenie w kilku językach i do końca nie wiadomo, które z nich Joyce miał na myśli.

Tego rodzaju teksty stanowią chyba najpoważniejsze wyzwanie tłumaczeniowe i przed stwierdzeniem, że są całkowicie nieprzetłumaczalne, chronić może nas tylko ostrożność, a także wiara w rozwój języka i ludzką inteligencję.

Rozdział 3.

Odmiany języka w przekładzie

3.1. Rozważania wstępne

Uczeni zwykle wyodrębniają różne rodzaje języka, wychodząc od tego podstawowego. Píše o tym między innymi David Crystal:

Zapewne nie ma dwóch ludzi, którzy mówiliby lub reagowali na wypowiedzi innych w taki sam sposób. Niewielkie różnice, jeśli idzie o fonetykę (*phonology*), gramatykę i słownictwo są czymś zupełnie normalnym, tak więc każdy ma do pewnego stopnia swój własny „osobisty dialekt”. Często warto oprzeć system lingwistyczny na pojedynczym użytkowniku, którego język określamy mianem *idiolektu*. Tak naprawdę, gdy badamy język, musimy zacząć od nawyków językowych poszczególnych osób, zatem idiolekty stają się pierwszym przedmiotem badań. Dlatego możemy uznać dialekty za swego rodzaju abstrakcję, wynikającą z analizy pewnej liczby idiolektów, a z kolei języki za abstrakcje, wywodzące się z pewnej liczby dialektów.

[Crystal, 2002: 24]

Takie rozróżnienie na idiolekt i dialekt, czyli język całkowicie indywidualny i język określonych grup społecznych, pierwotnie w ujęciu geograficznym (gwara), ale później też społecznym i wiekowym (żargon, slang) i np. zawodowym (język specjalistyczny) wydaje się bardzo użyteczne i uzasadnione, gdy mówimy o sytuacji językowej na obszarach, na których dane języki są używane. Oczywiście sam Crystal zauważa, że te pojęcia nie są do końca precyzyjne (patrz Crystal, 2002: 25). Powinniśmy też pamiętać, że zarówno idiolekt, jak i dialekt mogą być językiem standardowym.

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy stykamy się z jakimś rodzajem języka użytym w powieści, ponieważ z jednej strony jest on idiolektem samego autora i siłą rzeczy musi – zgodnie z tym, co pisał Crystal – stanowić wyraz jego indywidualnego języka, a z drugiej jest tym, czym autor chce, by był: slangiem, gwarą wiejską, gwarą miejską, czy na przykład językiem osoby w taki lub inny sposób upośledzonej (znowu idiolektem). Co więcej, autor może stworzyć własny sztuczny język (więc idiolekt), który w książce może pełnić różne role,

choćby rolę (przyszłego) dialektu. Tak właśnie stało się w powieści Anthony’ego Burgessa *A Clockwork Orange* (Burgess, 1972). Analizę slangu z tej książki, wraz z opisem trudności przekładowych, znajdziemy u Hejwowskiego (Hejwowski, 2015: 211). Oczywiście należy założyć, że sztuczny charakter będą miały rekonstrukcje tych odmian języka, które znamy najsłabiej, a więc na przykład archaizacje, aż po, jak to określa Hejwowski, „szczyt archaizacji” (Hejwowski, 2015: 224), również w wydaniu Burgessa z filmu *Walka o ogień*.

O trudnościach związanych z archaizacją pisze również Eugene Nida, omawiając tłumaczenie Biblii:

Sumienny tłumacz będzie szukał najbliższego naturalnego ekwiwalentu. Na przykład dowodzone, że najbliższym naturalnym ekwiwalentem współczesnej angielszczyzny jeśli idzie o wyrażenie „opętany przez demony” (*demon-possessed*) będzie określenie „z zaburzeniami psychicznymi” (*mentally distressed*). Niektórzy mogą to uznać za ekwiwalent naturalny, ale w żadnym wypadku nie jest on najbliższy. Co więcej określenie „z zaburzeniami psychicznymi” stanowi kulturową reinterpretację, w której nie traktujemy poważnie biblijnych postaci.

[Nida, 1982: 13]

Tłumacz staje przed całym tym językowym bogactwem wyposażony jedynie w ograniczone możliwości językowe, czasowe (umowa z wydawnictwem), ale też – miejmy nadzieję – umiejętność uczenia się. Trudno jednak się dziwić, że w przypadku tłumaczeń tekstów niestandardowych bardzo często działa sformułowane przez Toury’ego prawo rosnącej standaryzacji:

Tłumaczenie tekstów polifonicznych jest uznawane za trudne, a tłumacze zwykle niechętnie reprodukuja polifoniczność w przekładach. Według Gideona Toury’ego (1995: 267–268) prawo rosnącej standaryzacji jest jednym z niewielu dotychczas odkrytych niekwestionowanych praw tłumaczenia. Mówi ono, że „relacje tekstowe obecne w oryginale ulegają modyfikacji w tłumaczeniu, czasem nawet zostają całkowicie pominięte i zastąpione rozwiązaniami bardziej typowymi dla repertuaru docelowego”. Oznacza to, że nowatorskie zabiegi językowe autora w tłumaczeniu zostają zastąpione bardziej skonwencjonalizowanymi i zakorzenionymi w języku docelowym środkami...

[Dębska, 2012: 67]

Warto zauważyć, że opisane powyżej prawo pokrywa się z naszymi obserwacjami dotyczącymi nieprzekładalności, która nie ma charakteru zero-jedynkowego, ale jest płynna. Można by nawet powiedzieć, że w im większym stopniu dzieło jest „nieprzekładalne”, tym bardziej standardowy jest język jego przekładu. Czy możliwa jest sytuacja odwrotna? Warto się zastanowić, czy np. użycie hiponimu nie jest już swego rodzaju wzbogaceniem oryginału. I czy możliwe są inne formy pozytywnych zmian? Podobnie zapewne rzecz ma się z kwestią standaryzacji. Nawet jeśli mamy jakieś niekwestionowane prawo¹⁶, to możliwe są przecież wyjątki. Należy do nich choćby polski przekład powieści Jonathana Safrana Foera *Wszystko jest iluminacją* (Foer: 2017), w którym tłumacz nie tylko oddał dziwność naznaczonej językiem rosyjskim angielszczyzny narratora, ale jeszcze ją usystematyzował i uzupełnił – jak pisze Hejwowski – nietypową leksykę różnymi błędami gramatycznymi:

Język bohatera w oryginale charakteryzuje zbyt oficjalny rejestr wielu wyrażen, co jest cechą przypisywaną często obcokrajowcom uczącym się angielskiego. W polskim przekładzie pojawiają się błędy wynikające z interferencji języka rosyjskiego („znać” zamiast „wiedzieć”, „po czemu... po temu” zamiast „dlaczego... dlatego”).

[Hejwowski, 2015: 234]

Podobnie rzecz ma się z książką *W kanałach Lwowa* (Marshall, 2011), gdzie tłumacz nie tylko poprawił informacje dotyczące polskiej i ukraińskiej kultury, ale dodatkowo je wzbogacił, tak by odpowiadały wymaganiom polskiego czytelnika.

Takie sytuacje dotyczą elementów tej kultury, którą uznajemy za własną (polskiej czy słowiańskiej), chociaż niekoniecznie, bo przecież tłumacz może wiedzieć więcej niż autor np. o języku czy kulturze chińskiej. Zwykle jednak tekst oryginalny zostaje w tłumaczeniu zubożony czy też zdeformowany, jak to ujął Berman, który dodatkowo podjął się usystematyzowania tego procesu:

Proponuję tutaj przyjrzeć się krótko systemowi deformacji tekstów, który obecny w każdym tłumaczeniu, uniemożliwia „doświadczenie obcego”. Badanie takie

¹⁶ Oczywiście to prawo można zakwestionować, co zrobił na przykład Krzysztof Hejwowski, pisząc, że możemy tu raczej mówić o tendencji, a nawet kilku tendencjach (2007: 355).

nazwałbym „analitiką przekładu”. A chodzi o analitikę w dwojakim znaczeniu: o analizę, krok po kroku, owego systemu deformacji, zatem o analizę w sensie kartezjańskim. Lecz także w wymiarze psychoanalitycznym, w tej mierze, w jakiej ów system deformacji jest podświadomy, jawi się jako szereg tendencji, sił, odwołujących przykład od jego właściwych założeń.

[Berman, 2009: 251]

Zdaniem Bermana są to następujące tendencje:

1. racjonalizacja,
2. objaśnienie,
3. wydłużanie,
4. uszlachetnianie lub wulgaryzacja,
5. zubażanie jakościowe,
6. zubażanie ilościowe,
7. niszczenie rytmu,
8. niszczenie ukrytych sieci znaczeniowych,
9. niszczenie systematyczności językowych,
10. niszczenie sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzacja,
11. niszczenie zwrotów i wyrażeń idiomatycznych,
12. zacieranie superpozycji języków.

[Berman, 2009: 253]

Dla Bermana racjonalizacja jest rodzajem uporządkowania tekstu, zwłaszcza literackiego, kiedy to konkretne rozwiązania przerabia się na elementy standardowe, czyli nietypową interpunkcję oryginału na uporządkowaną przekładu czy „krzaczaste” (Berman, 2009: 254) zdania Dostojewskiego na „racjonalne” zdania języka francuskiego. Warto zauważyć, że tej pokusie oparła się polska tłumaczka książki *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi* (Wallace, 2015), gdzie zupełnie po prostu powtórzyła całkowicie nieracjonalną interpunkcję autora.

„Objaśnienie jest konsekwencją racjonalizacji (...). Tam, gdzie oryginał bez trudności porusza się w nieokreśloności, nasz język literacki dąży na przykład do narzucenia określoności” – pisze Berman (2009: 254–55). Mamy tu więc do czynienia z sytuacją, kiedy przekład jest nieco jaśniejszy niż tłumaczony tekst, a przez to brakuje mu właśnie tej nieokreśloności i wieloznaczności, którą może się cieszyć czytelnik oryginału.

Opisane wyżej praktyki prowadzą zwykle do wydłużenia tekstu, co, jak zauważa Berman, nie musi oznaczać wzbogacenia. Wprost przeciwnie, tekst staje się cięższy, a w dodatku zostaje naruszony pierwotny rytm oryginału, różnego rodzaju kwestie brzmieniowe, ale również problemy aluzji. Dotyczy to choćby pierwszego zdania, wspomnianego przez Bermana, *Moby Dicka*:

Pierwsze zdanie *Moby Dicka* brzmi: *Call me Ishmael*. Można je przetłumaczyć: „Nazywam się Iszmael”, ale ponieważ jest archaiczne i wskazuje na rodowód biblijny poprawnie brzmi: „Me imię to Iszmael” (...). Pozostaje jednak problem, którego nie rozwiązują podane polskie przekłady tego zdania: w zdaniu angielskim bohater tworzy sam siebie, powołuje siebie do życia. W wersji polskiej informuje nas tylko, jak się nazywa, a to imię nie jest kwestią w y b o r u.
[Puławski, 2013: 76–77]

Kolejne dwa, a w zasadzie trzy omawiane przez Bermana tendencje to uszlachetnianie wraz z wulgaryzacją oraz zubożenie jakościowe. Za każdym razem chodzi o niedopasowanie rejestru tłumaczenia do oryginału, przy czym w trzecim przypadku ma to charakter szerszy:

Zubażanie jakościowe polega na zastępowaniu słów, zwrotów czy zdań oryginału słowami, zwrotami czy zdaniami, które nie mają ani takiego samego bogactwa dźwiękowego, ani – w konsekwencji – takiego bogactwa znaczeniowego czy „ikonicznego”. Słowo ikoniczne to takie, które ze względu na swoje odniesienia tworzy obraz, wywołuje wrażenie „podobieństwa” (...).
[Berman, 2009: 257]

Za zubożeniem jakościowym idzie zubożenie ilościowe, dotyczące głównie strat leksykalnych, wynikające z tego, że język przekładu często nie dysponuje tak bogatym słownictwem na określenie pewnych ważnych w danej kulturze rzeczy i zjawisk. Takim narzucającym się i wspomnianym już przykładem będzie język Eskimosów (inuktitut), w którym siłą rzeczy musi być więcej słów na określenie różnych rodzajów śniegu niż w innych językach.

Berman wymienia dalej niszczenie rytmu (i ewentualnie rymów wewnętrznych¹⁷) języka oryginału oraz niszczenie jego ukrytej sieci znaczeniowej.

¹⁷ Rymów wewnętrznych zabrakło w pierwszym polskim wydaniu *Lotu nad kukulczym gniazdem* Kena Keseya. Tomasz Mirkowicz dodał je we właściwym fragmencie dopiero po tym, jak

Zwraca przy tym uwagę, że tego rodzaju tendencje w większym stopniu niszczą poezję czy dramat niż powieść, chociaż oczywiście istnieją powieści silnie zrytmizowane – wystarczy pomyśleć o *Pani Bovary* Flauberta czy *Jesieni patriarchy* Marqueza. Na ukryte znaczenia i niejasności, wynikające z kondensacji, też w większym stopniu natykamy się w poezji czy dramacie niż w powieściach.

Kolejne omawiane przez Bermana problemy to niszczenie wewnętrznego usystematyzowania tekstu, przez co czytelnik nie przeżywa go jako tekstu „prawdopodobnego” czy „prawdziwego” (por. Berman 2009: 260), a także niszczenie sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzacja, a także niszczenie zwrotów i wyrażen idiomatycznych. Tu właśnie pojawia się ważne dla nas stwierdzenie, że „Zacieranie dialektów lokalnych stanowi bardzo poważne naruszenie tekstualności wobec utworów prozatorskich” (Berman 2009: 261). Wiadomo też, że zwroty idiomatyczne nie zawsze znajdują swoje odpowiedniki w języku docelowym (Hejwowski, 2016: 246-274). I choć zwykle następuje wówczas ich neutralizacja, to nie zapominajmy, że możemy też korzystać z zapożyczenia, które na przykład dokonało się w przypadku takich, wspominanych już, zwrotów angielskich, jak *I have it at the back of my head* czy też *I have butterflies in my stomach*. Takie rozwiązanie jest też szczególnie ważne w przypadku irlandzkich idiomów, które odbierane są jako „dziwne” przez innych użytkowników języka angielskiego.

Ostatnim omawianym przez Bermana punktem jest zacieranie w przekładzie wzajemnych relacji pokrewnych języków obecnych w oryginale, czego doskonałym przykładem jest stosunek *Hiberno-English* i standardowego (brytyjskiego) angielskiego w dziełach irlandzkich prozaików. Jednak może to też dotyczyć poszczególnych idio- czy socjolektów obecnych w oryginale. Ogólnie, zdaniem Bermana, tłumaczenie dąży do spłycenia oryginału również w tej właśnie warstwie językowej.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że ta krytyka przypomina sposób potraktowania przez Wojtasiewicza kwestii nieprzekładalności. Przy całym swym przekonaniu o możliwości przekładu jako takiego, Wojtasiewicz mówił o stratach, jakie powstają w wyniku tłumaczenia i o niemożliwości czegoś takiego jak przekład p e ł n y czy też całkowicie wierny wobec oryginału. Berman również wskazuje na

ktoś mu je pokazał. Tego rodzaju zaniedbania wynikają z tego, że tłumacze prozy rzadko czytają na głos tekst oryginalny, co oczywiście robią lub powinni robić tłumacze dramatów i poezji.

kolejne „deformacje”, nie negując przy tym możliwości przekładu jako takiego. Nie należy też wpadać w pułapkę, jaką stanowią tego rodzaju krytyczne teksty. Jeśli nawet odnosimy wrażenie, że dla Bermana każde rozwiązanie translatorskie czy też zmiana w stosunku do oryginału jest zła, to przeczy temu choćby ten fragment:

Czarodziejska góra Tomasza Manna przynosi fascynujący przykład „heteroglosji” [różnojęzyczności], którą Maurice’owi Betzowi udało się zachować w tłumaczeniu, w dialogach między „bohaterami” Hansem Castorpem a panią Chauchat. W oryginale tych dwoje porozumiewa się po francusku, a fascynujące jest właśnie to, że francuszczyzna młodego Niemca różni się od francuszczyzny młodej Rosjanki. Obie te francuszczyzny z kolei wpisują się dodatkowo we francuszczyznę tego przekładu. Maurice Betz pozwolił pobrzmiwać w swoim tłumaczeniu niemieckie Tomasza Manna w stopniu wystarczającym, aby te trzy odmiany francuskiego różniły się od siebie i miały własną specyfikę. I na tym polega sukces, całkowicie osiągalny, aczkolwiek trudny, do jakiego powinni dążyć tłumacze powieści.

[Berman, 2009: 263]

Na marginesie warto zauważyć, że nie wiemy do końca, na czym polegał sukces tłumacza: czy na tym, że pozostawił bez zmian francuszczyznę Hansa Castorpa i pani Chauchat, czy też na tym, że ją w jakiś sposób zmienił, podkreślając jej idiolektyczność i obcość? Niezależnie od tego, ważne jest właśnie doświadczenie obcości tych elementów, które są obce w oryginale.

3.2. Pojęcie obcości

Obcość wydaje się ważnym pojęciem, kiedy mamy do czynienia z dowolnym tekstem, jest bowiem podstawową wartością, bez której trudno wyobrazić sobie jakkolwiek rozwój, czy to indywidualny, czy społeczny. I chociaż przyjemnie jest czytać teksty na temat tego, co już wiemy, to jednak głównym nośnikiem wszelkiego rodzaju zmian (myślenia, nastawienia) wydaje się właśnie obcość i nowość. Dlatego tak istotne jest zachowanie uczucia obcości nie tylko w tłumaczeniu, ale w ogóle w naszym rozumieniu j ę z y k a o b c e g o. Pisał o tym Andrzej Siemek w swoim słynnym esej:

Wnikanie w nierodzimny język i jego kulturę, operowanie tą delikatną materią, nie jest zabiegiem niewinnym czy neutralnym. Chcąc nie chcąc muszę jakoś przeszczepić się na inny grunt i wdziewać kostium najwierniejszy obcemu oryginałowi. (...) Kiedy piszę lub mówię po francusku o literaturze francuskiej utożsamiam się – choćby na chwilę – z pewnym modelem. (...) Ucieleśniam jakby Rimbaudowskie „ja to ktoś inny”, i to niemal fizycznie, bo mówię nawet innym tonem, z inną gestykulacją, z innymi tikami mowy; wiadomo zaś, że ta pierwotna inność nie jest bez wpływu na wybory argumentacji czy wręcz na strategię badawcze, albowiem włącza mnie w odpowiedni krwiobieg pojęć, ich uwarunkowań i odniesień.

[Siemek, 2016: 16]

Siemek pokazuje, że filolog jest skazany na pracę z obcością, że stanowi ona podstawę jego egzystencji jako filologa, a wierność wobec niej w jakiś sposób go naznacza i wyróżnia. Dotyczy to oczywiście również tłumacza, który nie tylko mierzy się z obcością, ale musi jeszcze – to prawda: w mniejszym lub większym stopniu – być tego świadomy.

Nawiązując do Wojtasiewicza (2005) możemy podzielić tę obcość na kulturową i językową, ale oczywiście nie jest to jedyny możliwy podział. Możemy ją przecież potraktować synchronicznie lub diachronicznie, ograniczyć się do własnej kultury (czyli np. polskiej lub słowiańskiej) albo też odnieść się do kultur obcych. W tym kontekście warto przypomnieć wystąpienie Elżbiety Tabakowskiej z konferencji *Imago Mundi* w Warszawie z 20 listopada 2015 roku. Tabakowska mówiła o swoim, dziewiątym polskim tłumaczeniu *Alicji w Krainie Czarów*, skarżąc się przy tym na brak zrozumienia, głównie historycznych realiów (dlaczego Alicja nie zadzwoniła z komórki?) ze strony wnuczki. To samo mogło zapewne dotyczyć pewnych określeń i zwrotów użytych w książce czy też zwyczajów nieobecnych we współczesnym świecie.

Nie znaczy to, że z tego powodu przestaniemy próbować zrozumieć zarówno własną kulturę (co to są kapiszony czy czamara?, czy z współczesnego słownictwa: dzielnia czy papatki?), jak i tej obcej. Zapewne z różnym powodzeniem, bez gwarancji szybkiego czy pełnego sukcesu. Będzie to dotyczyło zarówno kwestii kulturowych, jak i językowych, związanych ze współczesnością, jak i przeszłością. Będziemy to robić świadomi tego, że im bardziej odległe od nas są jakieś zdarzenia lub słowa, tym trudniej je zrozumieć. Na przykład dyskusja

wokół tytułu książki Margaret Atwood *Handmaid's Tale* (*Opowieść podręcznej*), gdzie słowo *handmaid* odnosi się do biblijnej instytucji „służebnicy”, która rodziła mężczyznę potomka, jeśli nie udawało się to jego żonie, uświadomiła nam, jak opacznie możemy rozumieć Biblię. Dotyczy to choćby słów Maryi: „oto ja służebnica Pańska” (Pismo Święte, 1980: 1181), ale zapewne też wielu innych spraw. Obcość w każdej postaci jest tym, co fascynuje i pobudza do myślenia.

Właśnie obcość stanowi główny punkt, wokół którego buduje swoje rozważania na temat przekładu Roman Lewicki. Zakłada on funkcjonalną adekwatność przekładu w stosunku do oryginału, a zatem również tych elementów językowych, które nie są standardowe:

Stylistyczna ekwiwalencja przekładu, będąca komponentem jego funkcjonalnej adekwatności, zakłada funkcjonalną równowartość elementów oryginału i przekładu, opartą na obiektywnym istnieniu możliwych do określenia i zbadania funkcji komponentów tekstu.

[Lewicki, 1986: 87]

Ta obcość w przekładzie może według Lewickiego wynikać z trzech źródeł:

- odmienności językowej poszczególnych wyrażeń użytych przez tłumacza, uważanych za nietypowe, niezwykle, dziwne, niezrozumiałe czy niezupełnie jasne;
- odmienności kulturowej, polegającej na odmienności opisywanych sytuacji od tych, jakie zna odbiorca ze swego doświadczenia, lub na odmiennej interpretacji i ocenie zjawisk;
- odmienności religijnej i aksjologicznej.

[Lewicki, 2000: 20]

Oczywiście jeśli mówimy o tym, co różni przekład od nie-przekładu, to najważniejsze są różnice pierwszego typu, czyli językowe (Lewicki, 2000: 20), a te mogą się pojawiać w obszarach wskazanych przez badacza:

Potencjalnymi nośnikami obcości są następujące jednostki tekstu przekładu: 1) nazwy własne, 2) adresatywy, 3) tzw. nazwy realiów, 4) niektóre jednostki leksykalne, głównie tzw. barbarzyzny, 5) elementy słowotwórcze w ramach

jednostek leksykalnych, 6) frazemy, 7) jednostki gramatyczne (morfologiczne i składniowe), 8) elementy graficzne.

Wśród cech struktury tekstu, występujących jako potencjalne nośniki kategorii obcości, można wymienić: 1) typ tekstu (gatunek wypowiedzi), 2) strukturalne cechy typu tekstu.

[Lewicki, 2000: 45]

Właśnie o tych nośnikach czy też „sygnałach” obcości tak pisała Dorota Urbanek:

Badacz przekładu zobowiązany jest zatem do podwójnie pilnego śledzenia sygnałów obcości. Po pierwsze dlatego, że są one potencjalnie „naturalnym” elementem tekstu, po drugie dlatego, że kategoria „obcości” jest wpisana w istotę przekładu jako jeden z rezultatów paradoksu przekładu (...).

[Urbanek, 2004: 159]

Niektóre z wymienionych powyżej „sygnałów obcości” wydają się oczywiste i nie wymagają dłuższych omówień (nazwy własne, adresatywy, nazwy realiów), jednak warto zastanowić się nad tymi, które już tak jasne nie są.

Do nich właśnie należą nowe jednostki leksykalne, powstające na bazie języka oryginału. Lewicki podaje dwa takie przykłady; mogą to być przeniesienia z języka oryginału, przy czym warto zauważyć, że cytowane słowo „job” (w sensie pracy), może mieć też postać „dżob”, a także przeniesienia pewnych skrótów, nieistniejących w języku przekładu (Lewicki, 2000: 51–52).

Należy też wspomnieć o elementach słowotwórczych, jak choćby o tworzeniu neologizmów geograficznych od nazw już przyjętych. Lewicki podaje przykład derywowania przymiotnika „kałuski” od nazwy Kaługa, ale wyobraźmy sobie choćby zdanie angielskie: *She was a Manxwoman to the bone* i zastanówmy się nad słowem „Manxwoman”. Po polsku mamy samą wyspę Man, a także jej mieszkańców, ale tłumaczenie: „Była do szpiku kości mieszkanką wyspy Man” wydaje się absurdalne. Dlatego w tej sytuacji musimy utworzyć neologizm „Manijka” (bo nie Mańka). Warto też zauważyć, że tego rodzaju obcość jest chyba bardziej akceptowalna ze względu na oczywiste analogie.

Bardziej oczywistymi nośnikami obcości są frazemy, czyli idiomy, tytuły, nagłówki etc. Tutaj również możemy uzyskać pożądany lub niepożądany efekt

(Lewicki cały czas ostrzega przed zbytnim wyobcowaniem tekstu przekładu) poprzez bezpośrednie przeniesienie określonego frazemu do języka przekładu.

Natomiast najciekawsze wydaje się osiągnięcie poczucia obcości poprzez cechy gramatyczne (morfologię, składnię), a także cechy graficzne. Te pierwsze pozwalają na tworzenie neologizmów i solecyzmów, natomiast graficzne na przenoszenie nieistniejących cech graficznych tekstu oryginalnego do języka przekładu. I nie chodzi tu tylko o specyficzne litery, choćby cyrylicy czy *x* lub *v* do języka polskiego. Dotyczy to również samego układu tekstu. I to nie tylko w wierszach choćby wspomnianego e.e. cummingsa czy Guillaume'a Apollinaire'a. Na przykład powieści pisane w *Hiberno-English* mają specyficzny, zbliżony nieco do polskiego układ dialogów:

He drank another cup of hot tea and Fleming said:

— What's up? Have you a pain or what's up with you?

— I don't know, Stephen said.

— Sick in your breadbasket, Fleming said, because your face looks white. It will go away.

— O yes, Stephen said.

[Joyce, 1973: 14]

Gdyby był on dokładnie taki sam, jak w języku polskim, można by się pokusić o użycie systemu typowo angielskiego, gdzie dialogi pojawiają się w cudzysłowach, ale przy takim układzie wystarczy powtórzenie tego, co mamy powyżej. Wydaje się, że będzie to dostateczne zaznaczenie obcości graficznej tego tekstu.

Podkreślmy raz jeszcze, że Roman Lewicki podchodzi do obcości w przekładzie niezwykle ostrożnie, uważa ją za broń obosieczną, która może np. prowadzić do tego, że tekst przekładu stanie się niezrozumiały. Dlatego zaleca wstrzeźliwość przy jej stosowaniu. W takim kontekście tym ważniejsze wydają się następujące słowa:

(...) w każdym języku istnieje dla tekstów tłumaczonych swoista norma, zakładająca szereg regulacji poza normą ogólną w JP [języku przekładu – przyp. K.P.] i dlatego dopuszczająca elementy tylko pod warunkiem, że tekst,

w którym występują, jest przekładem. Wszelkie rozważania o poprawności elementów tekstów tłumaczonych w JP i ich zgodnością z normami JP, wszelkie wymogi takiej zgodności, wysuwane wielokrotnie i od dawna, mają zatem wartość ograniczoną. Przyjęcie za punkt wyjścia faktycznej sytuacji w funkcjonowaniu przekładów w JP prowadzi do konstatacji, że **przekłady wcale nie muszą bezwzględnie odpowiadać normom JP; normy te bowiem w wypadku przekładów ulegają modyfikacji.**

[Lewicki, 2000: 36]

Oczywiście chodzi o modyfikację, a nie zawieszenie norm poprawnościowych, ale pokazanie tej możliwości wydaje się istotne w kontekście obcości tłumaczonego tekstu. To właśnie dzięki temu, że przekład nie do końca musi spełniać normy poprawnościowe języka docelowego, tłumacze mogą w nim zawrzeć to, co nowe, niezwykle, a przez to ważne dla czytelnika.

Dobrym przykładem wykorzystania tych środków (ale przy ostatecznej ocenie też ich nadużycia) wydaje się powieść *Trainspotting* Irvine’a Welsha:

Zamiast więc wybrać jakąś istniejącą odmianę polszczyzny (regionalną, terytorialną czy środowiskową), tłumacz osiąga ową dialektyzację – dekompozycję języka bardziej eklektycznymi środkami. Są to:

- słownictwo nacechowane regionalnie lub środowiskowo, jak *hera*, *smak*, *skag*, *brachol*, *siora*, *franca*, *szychta*, *skitrany*, *zarobić w ryja*, *kopnąć w kalendarz*, *szturchnąć kogoś*, *mięchać*;
- formy czasu przeszłego tworzone niezgodnie z zasadami morfologicznymi polszczyzny literackiej, jak *doszłem*, *poszłem*, *zamkła*, *kopła*;
- uproszczenia grup spółgłoskowych: *szczelić*, *czymaj*, i samogłoskowych: *tydziń*, *lepi*, *ji*, *wcześni*, *wiency*, *jedny*;
- usuwaniu większości samogłosek nosowych: *sie*, *wcionż*, *trzymajom*, *totalnom*, *klenske*, *rzond*, *mogom*, *pociong*.

[Paprotka, 2007: 140]

3.3. Obcość w tłumaczeniu

Z powyższych rozważań wynika, że zachowanie obcości powinno być jednym z podstawowych zadań tłumacza. Dodatkowo, pojęcie obcości bardzo często łączy się z problemem nieprzetłumaczalności. Tak właśnie potraktował je

Wojtasiewicz, na obu płaszczyznach: kulturowej i językowej, mając na myśli pełną – zgódźmy się: niezwykle trudno osiągalną – ekwiwalencję.

Jednak skoro dysponujemy już sporą liczbą przekładów, w których pojawia się zarówno obcość językowa, jak i kulturowa, może nie powinniśmy, jak pisze Berezowski: „stawiać wozu przed koniem” (1997: 7) i zamiast teoretycznie rozważać problem ekwiwalencji przekładu lub nieprzetłumaczalności, zająć się opisem i oceną sytuacji.

Problem przekładu elementów nacechowanych kulturowo interesował teoretyków przekładu od dawna. Zajmowali się nim zarówno J.P. Vinay i J. Darbelnet („Methodology for Translation” w Venuti, 2000: 84–93), a także P. Newmark (1988), który podaje listę procedur tłumaczeniowych, służących tłumaczom. Część z nich już wcześniej pojawiła się u Vinaya, Darbelneta czy Catforda, z czego oczywiście Newmark zdawał sobie sprawę, opracował jednak własną, bardzo dokładną listę:

transferencja (jak u Catforda);
naturalizacja;
ekwiwalent kulturowy;
ekwiwalent funkcjonalny (wymaga użycia słowa neutralnego dla różnych kultur);
ekwiwalent opisowy;
synonimia;
kalka;
przesunięcie (termin Catforda) lub transpozycja (termin Vinaya i Darbelneta);
modulacja (rozwińnięcie terminu Vinaya i Darbelneta);
uznane tłumaczenie;
kompensacja;
analiza składnikowa;
redukcja i rozszerzenie;
parafraza (wyjaśnienie w pewnym sensie dokładniejsze niż ekwiwalent opisowy);
„dublety” tłumaczeniowe (czyli użycie dwóch procedur jednocześnie);
przypisy, dodatki i objaśnienia.
[Newmark, 1988: 81–93]

Newmark wskazuje też „inne procedury”, czyli opisane przez Vinaya i Darbelneta ekwiwalencję i adaptację (1988: 90–91) oraz zaznacza, że jego zdaniem

ze wszystkich podanych procedur najważniejsze jest tłumaczenie dosłowne, o ile tylko odnosi się do właściwego desygnatu i jest zrozumiałe w języku docelowym.

Wraz z upływem lat obserwujemy w translatoryce wzrastającą świadomość obcości innych kultur (związaną z ogólnie większą wiedzą na temat tłumaczeń), a co za tym idzie, pojawia się potrzeba zaznaczenia jej w ten lub inny sposób. Można powiedzieć, że w wymiarze historycznym przekłady podążają ścieżką od udomowienia do egzotyzacji, przy czym to pierwsze zapewne nigdy nie mogło być całkowite, a ta druga nigdy nie będzie ostateczna (chyba że za tłumaczenie uznamy tekst oryginalny, co wydaje się bezsensowne). Ale potrzeba oddania inności stała się w ostatnich latach niezwykle istotnym problemem translatorycznym również w Polsce. Pojawiają się kolejne ważne pozycje, mówiące o sposobach tłumaczenia obcości na język polski. I nie dotyczy to rzecz jasna tylko tytułów anglojęzycznych. Oto co pisze badaczka tłumaczeń prozy Güntera Grassa na język polski:

Rozważania nad celowością pojawienia się mowy nacechowanej gwarowo w utworze literackim, a tym samym zaistnienia takiej mowy w translacji, implikują dwa istotne pytania (zagadnienia). Pierwsze wiąże się z konsekwencjami wprowadzenia do utworu elementów gwary jako systemu językowego. Drugie natomiast dotyczy jej sfunkcjonalizowania i sposobów realizacji, czyli problematyzuje charakter zabiegów, warunkujących intensywność dialektycznego zabarwienia.

[Majkowska, 2002: 124]

Jednak najobszerniej na gruncie naszej kultury traktuje ten problem Leszek Berezowski (1997). Warto też przyjrzeć się najnowszej publikacji Krzysztofa Hejwowskiego (2015), który od dawna upominał się o odmiennność językową nie tylko w swoich książkach, ale też wspominanych już artykułach na temat płci w przekładzie (2011) czy upiększania tłumaczenia *Winnie the Pooh* (2007). W obu tych przypadkach mamy do czynienia z książkami, które powstały w Polsce i analizują głównie polską kulturę, dlatego też przy okazji opisywania poszczególnych strategii, dotyczących tłumaczeń specyficznych rodzajów języka (dialektów, idiolektów...) warto zastanowić się, jak mają się one do tłumaczeń z *Hiberno-English* na język polski. Czy przedstawione w nich możliwości po pierwsze, znajdują swoich zwolenników, a po drugie, sprawdzają się w praktyce tłumaczenia? Zaczniemy chronologicznie od Berezowskiego.

3.4. Dialektyczne dylematy Berezowskiego

Leszek Berezowski jako bodaj jedyny z polskich autorów poświęcił książkę tłumaczeniu swoistych odmian języka, bazując głównie na języku angielskim. Publikacja, napisana w duchu *Descriptive Translation Studies* – opisowych studiów translatologicznych – przywołuje różnorodne przykłady rozwiązań problemu przekładania dialektu przez poszczególnych tłumaczy. I chociaż tytuł tego podrödziału jest dwuznaczny, to nie sposób zauważyć, że jego praca dotyczy nie tylko tłumaczenia dialektów jako takich, ale też przy każdym wyborze musi mierzyć się – w sposób dialektyczny – ze swoim przeciwieństwem, to znaczy z taką sytuacją, w której dialekt jest niezauważony, zaniedbany lub pomijany. O tym jednak nieco później

Definicja rozpatrywanych przez Berezowskiego dialektów (patrz s. 16 tej pracy) doskonale odpowiada *Hiberno-English*. Irlandzka odmiana języka angielskiego jest zjawiskiem wyznaczonym geograficznie i dosyć powszechnym, choć, jak słusznie zauważa Berezowski na przykładzie dialektu z Południa Stanów i standardowego amerykańskiego (1997: 11) jej gwarowość może być ograniczana przez samych użytkowników w mniej lub bardziej świadomy sposób. Jest też zjawiskiem dosyć współczesnym, bo wciąż występującym, chociaż omawiane w rozdziale IV niniejszej pracy dzieła pochodzą z pierwszej połowy dwudziestego wieku. W końcu warto jeszcze raz podkreślić, że traktujemy ją jako dialekt w zestawieniu z brytyjskim angielskim.

Berezowski wprowadza dodatkowo podział „wyznaczników dialektu” na cztery grupy:

- a) fonetyczne/fonologiczne: obejmujące wszystkie przypadki zastosowania takiego zapisu w angielskim i polskim, który ma oddawać wymowę w określonym dialekcie, czyli tzw. dialekt wzrokowy;
- b) morfologiczne: odnoszące się do wszystkich przypadków niestandardowego wyboru z wzorców dostępnych w danym dialekcie, włączając w to formy grzecznościowe (*honorifics*);
- c) leksykalne: włączając w to słownictwo danego dialektu i sposoby zwracania się do innych;

d) składniowe: obejmujące wszelkie niestandardowe relacje ponad poziomem leksykalnym (...).

[Berezowski, 1997: 42–43]

Jak widać, ten podział również doskonale wpasowuje się w nasze wstępne rozważania na temat *Hiberno-English*. Te wszystkie powody sprawiają, że trudno przecenić wartość książki Berezowskiego dla potrzeb tej pracy, nie mówiąc już o jej późniejszych praktycznych implikacjach. Dlatego zajmiemy się punkt po punkcie omawianymi w tej pozycji rozwiązaniami, odwołując się do dzieł wykorzystujących w różnym stopniu wyrażenia dialektalne z *Hiberno-English*.

3.4.1. Neutralizacja

Zdaniem Berezowskiego neutralizacja jest procesem stopniowalnym: „niektóre tłumaczenia konsekwentnie zmniejszają liczbę wyznaczników dialektu, aż stają się one niezauważalne, i to na wszystkich omawianych poziomach języka” (1997: 49). Oczywiście nie można tu mówić o „prawie rosnącej neutralizacji”, gdyż takie po prostu nie istnieje, a sam Berezowski słusznie zwraca uwagę, że dotyczy to tylko „niektórych tłumaczeń”.

Zdarza się jednak, że cechy dialektalne po prostu zanikają w tłumaczeniu. Berezowski podaje przykłady takich przekładów, wyjaśniając przyczyny neutralizacji w następujący sposób:

Może to oznaczać, że proces tłumaczenia odbywał się w podanych przykładach podwójnie: wewnątrzjęzykowo, kiedy to język swoisty przekładano na standardowy, a następnie międzyjęzykowo, kiedy to tekst przeniesiono do języka docelowego.

[Berezowski, 1997:50]

I dalej:

Zakładając, że fragmenty analizowanych tekstów poddano podwójnemu tłumaczeniu, możemy zdefiniować neutralizację jako kombinację międzyjęzykowych i wewnątrzjęzykowych tłumaczeń tego samego tekstu źródłowego.

[Berezowski, 1997: 51]

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że tego rodzaju podejście wskazuje na dużą biegłość takiego neutralizującego tłumacza, który w sposób świadomy dokonuje podwójnego tłumaczenia. Natomiast praktyka tłumaczeniowa mówi nam coś innego. Tego rodzaju tłumaczenia wychodzą zwykle spod pióra tłumaczy dobrych, ale nie wybitnych; takich, którzy rozumieją tekst na niezłym poziomie – ale bez niuansowania – i są w stanie przekazać go również dobrą, ale mało urozmaiconą polszczyzną.

Wynika to z samego stopnia trudności zadania, które stoi przed tłumaczem dialektu – zadania wręcz poczwórnego, a nie podwójnego. Po pierwsze, musi on zrozumieć tekst w jego oryginalnej formie. Po drugie, pojąć, na czym polega waga tej formy i to na wszystkich – wskazanych przez Berezowskiego – poziomach. Po trzecie, oddać treść tekstu w języku docelowym. I po czwarte, znaleźć odpowiednią – znowu najlepiej czteropoziomową – formę dla wyrażenia tej treści. Natomiast wydaje się, że w opisywanych przez Berezowskiego przypadkach mamy do czynienia tylko z przeniesieniem treści z jednego języka do drugiego. To oczywiście podstawowe, choć w niektórych przypadkach dyskusyjne zadanie tłumacza. Ale oczywiście nie jedyne. Jeśli zabraknie myślenia o formie, stanie się to, o czym pisze sam Berezowski:

Jednak decyzja, by oddać pisane dialektem fragmenty z języka źródłowego w standardowym języku docelowym zaciera jego cechy deiktyczne, które sprawiają, że jest zakorzeniony w specyficznym języku i społeczności. Takie fragmenty tracą społeczną deikse i nie można wówczas uznać prezentowanych postaci za członków jakiejś określonej grupy. Jeśli mówią standardowym językiem, to automatycznie włączają się w szeroki nurt społeczny i przestają się wyróżniać.

[Berezowski, 1997: 51]

Oczywiście w świetle wcześniejszych rozważań trudno tu mówić o „decyzji”, dotyczącej nietłumaczenia dialektu, a o jej braku. Wydaje się, że tłumacze, którzy rezygnują z oddania dialektu, raczej unikają dwóch opisanych przez Berezowskiego etapów i w ten sposób ułatwiają sobie pracę.

Nie sposób też nie zauważyć pewnego zawężenia problemu, ponieważ Berezowski pisze o odróżniającej funkcji dialektu, a niektóre książki w całości pisane są dialektem. Na przykład u Flanna O’Briena mamy do czynienia wyłącznie

z jednym określonym dialektem, czyli *Hiberno-English*. Czy znaczy to, że możemy w takiej sytuacji ułatwić sobie pracę i po prostu oddać ten dialekt standardową polszczyzną? Oczywiście takie właśnie tłumaczenia – mniej lub bardziej neutralizujące – istnieją, ale pozostaje jeszcze kwestia oceny takiej pracy. Wspomniana funkcja odróżniająca dialekt od standardowego języka może być potraktowana szerzej. Książka nie funkcjonuje w próżni, zawsze wpisuje się w jakąś określoną kulturę – z niej czerpie i z nią prowadzi dialog. Wiemy już, że dialekt odróżnia się od standardowego języka, wobec tego nie wolno lekceważyć świadomej autorskiej decyzji napisania dzieła w którymś dialekcie (irlandzkim, jamajskim czy innym), bo to jeden z elementów gry z czytelnikiem i dialogu z całą kulturą.

Dlatego mało przekonujące wydają się wymieniane przez Berezowskiego (1997: 51) dwa powody neutralizacji: że pozbycie się dialektu może być nieistotne dla samego tekstu i że zastosowanie dialektu w języku docelowym zupełnie zmieni sens oryginału. Berezowski sam ocenia takie zabiegi negatywnie i pisze o zmienionej intertekstualności (deiksie) (1997: 51) zneutralizowanego tekstu.

Jeśli idzie o pierwszy powód neutralizacji, to stwierdzenie, czy coś jest dla tekstu istotne lub nie, ma wybitnie arbitralny charakter, i trudno je ocenić pozytywnie, zwłaszcza jeśli przyjmiemy, że nieoddanie dialektalnego charakteru książki czy jej fragmentu jest swoistym opuszczeniem, pominięciem jednej z cech dystynktywnych utworu:

Jest to [opuszczenie – przyp. K.P.] natomiast bardzo poważny problem w tłumaczeniu literatury pięknej, gdzie niektórzy tłumacze pretendują do roli demiurgów, czy może tylko cenzorów, decydujących o tym, czego dowie się czytelnik przekładu, a co zostanie przed nim zatajone.

[Hejwowski, 2004a: 144]

Więcej zrozumienia budzi drugi przytoczony przez Berezowskiego argument. Pobrzmiewa w nim obawa, że się nie sprostą zadaniu, które jest przecież bardzo trudne. I jeśli tłumaczowi brakuje umiejętności lub językowego wyczucia, to oczywiście nie powinien porywać się na rzeczy dla siebie zbyt trudne, które później rzutują na odbiór dzieła. Warto jednak próbować, zwłaszcza że tłumacze mają do

dyspozycji wiele środków, które opisuje Leszek Berezowski w dalszej części swojej pracy.

3.4.2. Leksykalizacja

Pierwszym sposobem w z b o g a c e n i a przekładu dialektu, omawianym w książce *Dialect in Translation* jest leksykalizacja, czyli zastosowanie w tłumaczeniu słownictwa odpowiedniej grupy społecznej czy klasy przy całkowitym wyłączeniu z tego trzech pozostałych poziomów (składniowego, morfologicznego i fonetycznego). I chociaż oczywiście jest to w zestawieniu z neutralizacją pewien postęp, to jednak zdaniem Berezowskiego nie w pełni satysfakcjonujący:

Ograniczenie prób oddania tekstu w dialekcie języka źródłowego do jednej warstwy języka docelowego powoduje niekonsekwentne zastosowanie tegoż języka, i oddaje tylko jedną cechę niestandardowego użycia języka przez poszczególne postaci, wyłączając wszystkie pozostałe.

[Berezowski, 1997: 53]

Z drugiej strony autor stara się zrozumieć powody tego rodzaju tłumaczeniowych ograniczeń:

Zwolennicy leksykalizacji szukają złotego środka w obliczu dylematu, czy zgubić jakieś znaczenia, czy też je zniekształcić i w rezultacie ustępują na obu polach. Poświęcają wyrazistość społecznej deiksy, by ograniczyć do minimum zniekształcenie, jakie wywołałoby ich zachowanie, ale też próbują oddać wszystkie aspekty znaczenia oryginału. Stoją na straży jego integralności i gotowi są poświęcić niektóre, ale nie wszystkie jego cechy, czym różnią się od zwolenników neutralizacji.

[Berezowski, 1997: 53]

I znowu wypadałoby zapytać, czy rzeczywiście włączenie do tłumaczenia jeszcze jednej cechy języka tak bardzo by je zniekształciło? Czy na tym właśnie polega wybór? Zwłaszcza że niektóre zwroty narzucają pewne rozwiązania składniowe. Dotyczy to np. określenia „znakiem tego” czy bardziej współczesnego „focha”, który w swojej wersji slangowej w przeciwieństwie do archaicznej (stroić fochy) występuje w zwrocie „strzelić focha” w liczbie pojedynczej.

Leszek Berezowski wymienia w swojej książce cztery rodzaje leksykalizacji (1997: 54–59):

- a) wiejską
- b) potoczną (colloquial)
- c) zdrobnieniową (diminutive)
- d) sztuczną

Ta pierwsza odnosi się do terenów wiejskich i tłumacze zwykle mieszają różne zwroty z języka docelowego, aby oddać „wiejski” charakter słownictwa różnych postaci. Użycie jednej gwary mogłoby wprowadzić efekt humorystyczny, bo na przykład Murzyni z Południa Stanów mówiący gwarą górali podhalańskich (z południa Polski) byłoby trudni do zaakceptowania dla czytelnika. Z drugiej strony, nie mielibyśmy chyba nic przeciwko temu, gdyby występowali oni w jednym ze skeczów Monty Pythona. Zwykle więc tłumacze mieszają różne gwary i co więcej, zmniejszają częstotliwość ich występowania w tłumaczeniu w stosunku do dzieła oryginalnego. W dodatku wydaje się, że Berezowski bierze tu pod uwagę jedynie w y p o w i e d z i postaci z książek, a nie narrację prowadzoną w jakimś dialekcie. A przecież takie powieści jak *At Swim-Two-Birds* czy *Konopielka* są w dużym stopniu nasycone dialektem. Wydaje się, że wówczas tłumacz powinien wybrać jakąś gwarę dominującą, a potem dbać o to, by nie była ona do końca rozpoznawalna.

Jednak nawet operując na podstawowym poziomie leksykalnym tłumacz powinien wykazać się dobrą znajomością gwar z własnego języka. A przecież niewielu tłumaczy pochodzi ze wsi... Co prawda trudno tu się podeprzeć badaniami statystycznymi, ale doświadczenie podpowiada nam, że większość z nich pochodzi z dużych miast, a ich znajomość gwar ma głównie książkowy charakter. Stąd potrzeba dużej uwagi i przezorności, gdyż nawet wśród przykładów uznanych przez Berezowskiego za wiejskie, można natknąć się na wątpliwy zwrot: „powybieram ci zęby”, który wydaje się raczej dosłownym tłumaczeniem „ch’ill pick your teeth” niż określeniem z jakiejś polskiej gwary.

Z nieco innym problemem mierzy się tłumacz, który decyduje się na oddanie potocznego charakteru języka na poziomie leksykalnym. Wydaje się, że

jest on prosty i łatwo dostępny, choćby ze względu na to, co pisze na jego temat Jerzy Bartmiński:

Dominacja stylu potocznego nad pozostałymi polega nie tylko na tym, że jest to styl przyswajany jako pierwszy w procesie akwizycji języka, że jest on używany najczęściej, przez największą liczbę osób, w najrozmaitszych sytuacjach życiowych, ale przede wszystkim na tym, że zawiera on zasób podstawowych form i sensów i że utrzuca elementarne struktury myślenia i percepcji świata, związane z elementarnymi potrzebami człowieka w elementarnej sytuacji egzystencjalnej. Styl potoczny pełni rolę bazy derywacyjnej dla pozostałych stylów językowych (...).

[Bartmiński, 1993: 116–117]

Po pierwsze, należy jednak podkreślić, że poza najbardziej ogólnym językiem potocznym, mamy też różne rodzaje potoczności, a te wiążą się często ze specyficzną składnią i/lub morfologią oraz wymową, a po drugie, że żaden bodaj rodzaj języka nie starzeje się tak szybko jak mowa potoczna właśnie w określonych środowiskach. To, co jest obecnie *kul* albo *dżezi*, już po niedługim czasie może się wydać *przestarzałe* lub *wapniackie*. Dlatego wielu tłumaczy zachowuje w tym przypadku daleko posuniętą ostrożność i „kolokwializuje” tekst jedynie w niewielkim stopniu, ograniczając się do tych zwrotów, które utrwaliły się w języku (*fajne, krew mnie zalała, wpakował mnie do więzienia*). Oczywiście czasami trzeba się posunąć dalej (*gratki, nieogar, impreza, oldskulowy*). Zdarza się też, że tłumacz ma do wyboru dwa lub więcej zwrotów (*prywatka, domówka, impreza, impreza, melanz, wiksa*), a wtedy musi zdecydować, która będzie bliższa tekstowi oryginalnemu.

Szczególnie ciekawym rodzajem leksykalizacji zaproponowanej przez Berezowskiego są zdrobnienia (choć podaje też jedno zgrubienie). Nie dziwiłyby one w tłumaczeniach z na przykład języków słowiańskich, jak choćby z rosyjskiego, gdzie zdrobnienia są jeszcze powszechniejsze niż w polszczyźnie. Ale akurat w angielskim są rzadkie (poza zdrobnięciami imion) i osiąga się je za pomocą dodatkowych środków, na przykład przez dodanie słów takich jak *little* czy *wee* w szkockiej odmianie tego języka.

Oczywiście w niektórych przypadkach tłumacz nie ma innego wyjścia, jak użyć formy zdrobniałej, na przykład opisując dzieci lub małe zwierzęta, gdzie

automatycznie tłumaczy słowo *head* jako „główka”, a *stomach* jako „brzuszek”. Idąc tym tropem, Berezowski proponuje wykorzystanie tej techniki w środowiskach osób „młodych i niewinnych” oraz „starych i łagodnych” (1997: 58), co wydaje się być nie tylko powieleniem stereotypu, ale też pewnym nadużyciem.

Przy decyzjach, kiedy użyć zdrobnień lub zgrubień, powinna nam pomóc obserwacja żywej polszczyzny, tego w jaki sposób funkcjonuje ona na co dzień. Form zdrobniałych używamy często na przykład prosząc o coś (pomniejszamy w ten sposób charakter tej prośby) albo też w sytuacjach familiarnych, kiedy chcemy zbudować przyjazną atmosferę. Bardzo ciekawe też jest przechodzenie od form zdrobniałych czy familiarnych do bardzo oficjalnych na różnego rodzaju rynkach i bazarach („Może portfelik dla szanownego pana?”). Tego rodzaju formy językowe były charakterystyczne dla całego okresu PRL-u i zachowały się do dzisiaj.

Wszystkie te rodzaje leksykalizacji są na poły sztuczne, bo tak naprawdę stanowią jedynie stylizacje i omijają pozostałe poziomy języka. Ale z leksykalizacją sztuczną *par excellence* mamy do czynienia tam, gdzie stykamy się ze sztucznym, wymyślonym językiem w oryginale. Berezowski podaje przykład slangu przyszłości z powieści Anthony’ego Burgessa *A Clockwork Orange*, gdzie narrator posługuje się słowami utworzonymi na bazie języka rosyjskiego (dodając do tego jeszcze nietypową składnię). Stylizacjami będą też najczęściej książkowe idiolekty, choć oczywiście zawsze w jakiś sposób zakorzenione w istniejącym języku. Pamiętajmy jednak, że zwykle przy leksykalizacji jesteśmy bliscy sztuczności: jeżeli używamy znanego nacechowanego słowa, to zapewne w nowym kontekście, a jeśli tworzymy jakieś, to zwykle staramy się je zakorzenić w języku. Czasami zresztą trudno orzec, czy jakieś lekko uduchowione określenia są sztuczne czy pochodzą z jakiejś gwary. Na przykład:

– „ta kurew” – fraza, które wydaje się być zaczerpnięta z gwary wiejskiej, ale zapewne powstała pod wpływem języka rosyjskiego i używana na Podlasiu;

– „ta idiota” – fraza sztuczna, a jednak odwołujące się do zniekształceń typu wiejskiego, gdzie często następuje zmiana rodzaju (jak w przypadku słowa „goleń”).

Oczywiście Berezowski wyznacza jedynie pewien kierunek myślenia o leksykalizacji, a jego podział nie jest – bo nie może być – wyczerpujący. Brakuje w nim choćby gwary miejskiej czy przestępczej, a także na przykład bardzo istotnego

w przekładach współczesnych sztuk teatralnych slangu młodzieżowego. Nie jest to tak bardzo istotne jak konstatacja, że tłumacze zyskują ważne narzędzie na drodze ku coraz lepszemu tłumaczeniu.

3.4.3. Tłumaczenie częściowe

Zdaniem Berezowskiego tłumaczenie częściowe w dużej mierze przypomina leksykalizację, tyle że mamy tu do czynienia z zachowaniem (lub rekonstrukcją) w tłumaczeniu tych fraz, które są obce w tekście źródłowym. W *Dialect in Translation* znajdziemy następujące przykłady (1997: 59–60):

- „Ah! Oui; ees sair” przetłumaczone jako – „Ach, *oui*, tak drogi panie”. Mamy tu więc jednocześnie neutralizację pozostałych elementów tej frazy, poza samym „oui”.
- „la grand Cathédrale – de big church” – „la grande cathédrale – aha! Katedry”. Tutaj z kolei mamy pewną poprawkę w pierwszej części i neutralizację w drugiej.
- „Ter devyel” – „Der Teufel!” czyli praktycznie rekonstrukcję niemieckiej frazy, od której pochodzi zniekształcona angielska wersja.

Trzeba zauważyć, że ta metoda polegająca na zachowywaniu wtrętów obcych jest szalenie przydatna nie tylko w tekstach, w których mówią cudzoziemcy. Można ją zastosować i to w podwójnym wymiarze również w tekstach w *Hiberno-English*: albo przenosząc bezpośrednio zwroty z *gaelic* do tłumaczenia (z ewentualnym przypisem, jeśli ich znaczenie nie wynika z kontekstu), albo rekonstruując je (choć niekoniecznie), jeśli występują w wersji zanglicyzowanej.

3.4.4. Transliteracja

Transliteracja jest dostosowaniem pewnych form oryginału do zasad wymowy języka docelowego, w naszym przypadku polskiego. Jako przykład Berezowski podaje fragment w jidysz zapisany w języku angielskim i „przetranskrybowany” tak, by odpowiadał polskiej wymowie. Można powiedzieć,

że podobnie postąpił Sławomir Mrożek w sztuce *Miłość na Krymie*¹⁸ (Szczerbowski, 1988). Ale tak naprawdę z transliteracji lub transkrypcji korzystamy zawsze, kiedy tłumaczymy z oryginału angielskiego wszelkie słowa z języków, które operują alfabetem innym niż łaciński. Przy czym różnego rodzaju zabawy i gry są dla czytelników polskich bardziej zrozumiałe, kiedy mamy do czynienia z językami nam bliższymi, głównie słowiańskimi, a zaczynają się zacierać, aż do całkowitego niezrozumienia aluzji i dowcipów w językach egzotycznych, takich jak arabski, chiński czy japoński.

Te refleksje współgrają zresztą z tym, co pisał o nieprzetłumaczalności Wojtasiewicz (2005). Wydaje się też oczywiste, że im bardziej egzotyczna jest kultura danego języka, tym więcej potrzebujemy naddatków w postaci przypisów i objaśnień. I tym mniej możemy z niej przenosić bezpośrednio do języka polskiego, co potwierdzają zarówno refleksje Wojtasiewicza na temat języka chińskiego (2005: 35), jak i te Gondowicza, związane z przekładem Brunona Schulza na chiński (2012 :12).

3.4.5. Wada wymowy

W przypadku tej strategii należy podkreślić to, że Berezowskiemu nie chodzi o oddanie indywidualnych wadliwych cech wymowy:

(...) zdefiniowano ją [tę procedurę – przyp. K.P.] jako wykorzystanie różnego rodzaju wad wymowy w celu przekazania społecznej deiktyczności oryginalnego tekstu, chociaż analiza jej występowania w stosunku do innych metod wykazała, że zwykle łączy się ją z innymi strategiami (...).
[Berezowski, 1997: 62]

Innymi słowy, powinniśmy dążyć do tego, żeby pewne zabiegi fonetyczne nie wyglądały na zwykłe seplenienie pojedynczej osoby, ale pewną cechę określonego rodzaju języka. Można to osiągnąć zarówno w dialogach (ale wtedy bardziej prawdopodobne jest, że mamy do czynienia z seplenieniem), jak również w narracji, na przykład poprzez eliminację w zapisie nosówek (których *nota bene* i tak nie wymawiamy):

¹⁸

Przykład omówiony w Hejwowski (2015: 211).

pociąg – pociong

się – sie, siem

mąka – monka

bęben – bembem

Taka stylizacja wskazuje raczej na robotnicze pochodzenie języka. Spójrzmy na inną:

też – tyż

koniec – kuniec

pójdź – póc

W tym przypadku mamy do czynienia z fonetyką wiejską, choć trudno wskazać konkretną gwara, z której pochodzi. W tłumaczeniu będziemy unikać raczej konkretnego dialektu (gwary warszawskiej czy góralskiej), nawet gdyby miał się ograniczać wyłącznie do poziomu fonetycznego, gdyż w ten sposób wprowadzamy bardzo poważny dysonans poznawczy. Wykorzystanie konkretnej gwary jest możliwe, gdy w grę wchodzi tekst nierealistyczny, zapewne też groteskowy, w którym można spodziewać się wszystkiego¹⁹. Właśnie taką stylizację miał na myśli Levý, mówiąc o uzyskaniu „efektu komicznego” (Levý, 1963: 84)

Leszek Berezowski zwraca też uwagę na to, że wada wymowy służy często jedynie podkreśleniu niestandardowości języka, ale nie musi jej definiować:

Pełne wewnątrzjęzykowe tłumaczenie zniszczy społeczną deiktyczność ukrytą w oryginale. Chociaż [prezentowane – przyp. K.P.] teksty docelowe pokazują, że język niektórych postaci odbiega od standardowego, brak wyznaczników konkretnego dialektu w języku docelowym sprawia, że czytelnicy nie mogą w pełni adekwatnie określić grupy społecznej, z której te postaci pochodzą. Dostają jedynie informację, że te postaci mówią inną odmianą języka, ale w przekładzie gubi się jej konkretne pochodzenie.

[Berezowski, 1997: 65]

¹⁹ Problem omawia szerzej Hejwowski (2015: 231–232).

Berezowski zauważa, że w ten sposób właśnie unikamy „zanieczyszczania” kultury języka źródłowego elementami kultury języka docelowego. Możemy tu dodać również, że tak marginalne potraktowanie różnic fonetycznych niekoniecznie oznacza, że czytelnik nie domyśli się, z jakiej grupy społecznej pochodzą postaci. Ma on jeszcze do dyspozycji inne informacje – przede wszystkim sam tekst – które pozwalają mu na skojarzenie konkretnych cech fonetycznych z konkretną grupą. Taka identyfikacja może mieć charakter chwilowy (tylko na potrzeby czytania tej konkretnej książki) lub stały. Zależy to przede wszystkim od słuchu i wyobraźni językowej tłumacza.

3.4.6. Relatywizacja

Jak pisze Berezowski: „Najważniejszą cechą tej strategii tłumaczeniowej jest ograniczenie dialektu języka źródłowego wyłącznie do zwrotów grzecznościowych i sposobów zwracania się w języku docelowym” (1997: 66). I chociaż w ten sposób wyraźnie zawężamy tłumaczony dialekt (chyba że on sam ogranicza się do tych dwóch elementów), to jednak udaje się zaznaczyć jego obecność. Co więcej, zwroty grzecznościowe i sposoby zwracania się do innych najczęściej pozwalają na bardzo wyraźną lokalizację grupy społecznej, o czym świadczą przytoczone przykłady:

yer honour – proszę jaśnie pana
O! Masser Richard – Och, *massa* Ryszard
go your gait – idźcież swoją drogą
sure then, I'm here – pewnikiem tu żem jest
[Berezowski, 1997: 67–71]

Natomiast podstawową wadą tej strategii, jak i tych wcześniej omawianych, jest brak pełniejszego obrazu tekstu oryginalnego. Za każdym razem dialektalność języka jest tylko zasugerowana, natomiast nie występuje w jakiejś pełniejszej wersji. Jeśli nawet przyjmujemy, że tekst pisany dialektem jest zwykle uboższy w tłumaczeniu w porównaniu z oryginałem, to tutaj dostajemy jego wersje najuboższe.

3.4.7. Pidżynizacja

W porównaniu z powyższymi strategiami to, co Berezowski określa mianem „pidżynizacji” stanowi propozycję śmielszą i szerszą, obejmuje bowiem cały język danej postaci czyli, przypomnijmy: leksykę, morfologię, składnię i fonetykę, tyle że użyte w sposób podstawowy, błędny, wskazujący na wyraźną podrzędność takiego języka w stosunku do standardowego języka docelowego.

Nie dziwi zatem, że Berezowski podaje tu przykład Piętaszka z *Robinsona Crusoe*, Queequega z *Moby Dicka* czy języka, który wymyślił Tadeusz Ross do programu *Zulu Gula*. Pidżyn jest terminem deprecjonującym. Wystarczy jednak przyjrzeć się początkowi książki *Wszystko jest iluminacją*, by zrozumieć, że nie musi tak być²⁰:

MOJE PRAWNE IMIĘ jest Aleksandr Perczow. Ale wszyscy z moich wielu przyjacieli przezywają mnie Aleks, bo ta wersja mojego legalnego imienia gładziej się wymawia. Matka przezywa mnie Aleksij-Nie-Przyprawiaj-Mnie-Już-Migreną!, bo ja rzeczywiście wciąż ją migreną przyprawiam. Jeśli chcesz znać, po czemu wciąż ją przyprawiam migreną, otóż po temu, że wciąż jestem gdzie indziej z przyjacielmi i rozsiewam tyle waluty, i wyczyniam tylu rzeczy, co mogą każdą matkę przyprawić migreną. Ojciec dawniej przezywał mnie Szapką z powodu futrzatej czapki, którą przywdziewałem nawet w letni miesiąc.

[Foer, 2017: 7]

Czytelnik od razu może zauważyć, że nie mamy tu do czynienia z postacią prymitywną, która mówi uproszczonym językiem, lecz z kimś, komu język rodzimy (rosyjski) nałożył się na angielski, tworząc niebywale barwną kombinację. Mamy tu i odpowiednią leksykę (prawne imię, gładziej, szapka), i morfologię (przyjacieli, przyjacielmi), jak również pomieszaną rosyjsko-polską składnię (rozsiewam tyle waluty, przyprawić migreną, Aleksij-Nie-Przyprawiaj-Mnie-Już-Migreną).

Wydaje się, że właśnie taki rodzaj pidżynizacji (połączony z kolokwializacją) powinniśmy wykorzystać również przy tłumaczeniach z *Hiberno-English*. Tyle że w znacznie bardziej ograniczonym wymiarze i w połączeniu z innymi strategiami, o których pisze Berezowski.

²⁰

Ten fragment analizuje również Hejwowski (2015: 234).

3.4.8. Sztuczny język

Oczywiście wszystkie wcześniejsze strategie są do pewnego stopnia sztuczne. Ta jednak różni się od nich tym, że nie udaje naturalnej. Tłumacz wie, że autor s t w o r z y ł jakiś określony język i teraz tylko próbuje go w ten lub inny sposób oddać. Oczywiście ma to charakter czysto idiolektałny, ale często dokonuje się tutaj przeniesienie na określony dialekt: tak właśnie będą mówić ludzie w przyszłości, tak mówią osoby autystyczne czy też z inną psychiczną przypadłością, tak właśnie poprowadziłby narrację jakiś socjopatyczny typ.

Najbardziej nośne jest to w przypadku języka przyszłości i nic dziwnego, że Berezowski koncentruje się na powieści Anthony'ego Burgessa *A Clockwork Orange* napisanej niezwykle dziwnym slangiem, opartym na języku rosyjskim, który Burgess utożsamiał z językiem totalitaryzmu.

I znowu ten rodzaj stylizacji ma charakter całościowy i może objąć (choć nie zawsze ma to miejsce) wszystkie poziomy języka. Wydaje się jednak, że dla Berezowskiego jest ona ograniczona do sytuacji futurystycznych, choć wcale nie musi tak być.

3.4.9. Kolokwializacja

Z omawianych strategii ta ma najprawdopodobniej najszersze zastosowanie, gdyż polega na upotocznieniu poszczególnych fragmentów tekstu w dowolny możliwy sposób (pamiętajmy o czterech poziomach języka), chociaż Berezowski sam zauważa, że najczęściej dotyczy leksyki i składni (1997: 79). Mamy tu też do czynienia z większą liczbą przykładów, ponieważ kolokwializacja dotyczy bardzo różnych sposobów użycia języka: może to być swoisty język postaci, ale też różnego rodzaju gwary miejskie, na młodzieżowym slangu kończąc. Stąd obecność w tym rozdziale *Dialect in Translation* tak różnych książek, jak *Zabić drozda* Harper Lee, *Koloru purpury* Alice Walker czy *Pigmaliona* George'a Bernarda Shawa oraz *Wściekłości i wrzasku* Williama Faulknera²¹. We wszystkich możemy znaleźć przykłady potocznego języka, chociaż można się zastanawiać, na ile w

²¹ Przy okazji warto zwrócić uwagę na bardzo ciekawą polemikę między Elżbietą Muskat-Tabakowską a tłumaczką Anną Przedpełską-Trzeciakowską, dotyczącą m. in. specyficznego języka Benjy'ego („Literatura na Świecie”, 1973/12).

Pigmalionie mamy do czynienia z językiem potocznym. Główna bohaterka tej sztuki mówi przecież w oryginale *cockneyem*, a więc gwarą wybitnie miejską, ograniczoną do wschodniej części Londynu. Niestety, w przypadku języka polskiego gwary miejskie są nieliczne, zwykle archaiczne i ograniczają się do miast takich jak Warszawa, a historycznie Lwów i Poznań, więc oddanie jej za pomocą zwrotów potocznych lub wręcz niestandardowych wydaje się najlepszym wyjściem.

3.4.10. Rustykalizacja

Podobnie jak przy trzech wcześniejszych punktach, w przypadku rustykalizacji mamy do czynienia z pełną wersją niestandardowego języka, tyle że tym razem ma on charakter wiejski (Berezowski, 1997: 81). Przy czym tłumacz staje tutaj przed kilkoma wyborami. Może bowiem:

- użyć jednego określonego dialektu języka docelowego,
- połączyć dwa lub więcej dialektów w jeden „metadialekt”,
- nasączyć tłumaczenie dialektem w większym stopniu niż oryginał,
- próbować oddać poziom użycia dialektu w oryginale,
- w tłumaczeniu zmniejszyć poziom nasycenia dialektem tekstu.

Wszystkie te możliwości wynikają z tego, że polszczyzna jest bogata w różnorodne gwary wiejskie i co więcej, dysponujemy ich opracowaniami. Można więc czerpać z wyników badań gwaroznawczych. Wszystkie wspomniane wyżej możliwości mogą być oczywiście wykorzystane w tłumaczeniu i żadne nie powinno razić w jakimś specyficznym kontekście (np. gwara góralska w tłumaczeniach Pratchetta), ale wydaje się, że w przypadku *Hiberno-English* wykorzystanie gwary wiejskiej musi być ograniczone. Cały paradoks tego języka polega na tym, że jest on jednocześnie używany w miastach i na wsi, choć w sensie literackim (pomijając Synge’a) kojarzy się go w większym stopniu z miastem. Powinien on jednak mieć cechy obu tych gwar, o ile jest to możliwe.

3.4.11. Podsumowanie

Trudno przecenić wagę książki *Dialect in Translation*. Była ona pierwszą tak obszerną pracą²², która z jednej strony uporządkowała i wzbogaciła rozproszoną wiedzę na temat tłumaczenia języków niestandardowych, a z drugiej stanowiła skarbnicę różnego rodzaju przykładów. Leszek Berezowski wykonał olbrzymią pracę, gdyż zebrał i przeanalizował bardzo wiele najróżniejszych tekstów z niestandardowym użyciem języka. Pokazał też, co można i co trzeba robić, żeby tłumaczenie było ciekawsze i bardziej zbliżone do oryginału, chociaż jako że jego książka ma charakter deskryptywny, mówi o tym, co jest (czy też było), a nie o tym, co powinno być. Ale z drugiej strony, autorowi trudno było uciec od pewnych ocen, a jego konstatacje można czasami podać w wątpliwość.

Jednak właśnie na tym polegała też w dużej mierze twórcza rola tej książki: zmuszała do refleksji i do odniesienia się do poszczególnych obecnych w niej postulatów. Dotyczyło to zarówno tłumaczy, którzy wchodzili z nią w dialog lub polemikę poprzez swoje dzieła, jak i translatologów. Zapewne znała ją na przykład Jolanta Kozak, a zwłaszcza te fragmenty, w których Berezowski analizował przekład wiersza Roberta Burnsa (1997: 49–50), a następnie stwierdzał, że neutralizacja „jest strategią w wysokim stopniu prawdopodobną przy tłumaczeniu poezji” (1997: 90). I chociaż trudno powiedzieć, czy Kozak intencjonalnie odniosła się do tych fragmentów tekstu, to jednak jej tłumaczenie innego wiersza Burnsa *A Red, Red Rose* jest w wysokim stopniu polemiczne w stosunku do wysuniętej przez Berezowskiego tezy.

Burns pisał w dwóch językach: szkockiej odmianie języka angielskiego, którą dziś nazwać można *Standard Scottish English*, albo w języku *Scots* (*Lowland Scots*), czyli *Lallans* i jak pisze Aniela Korzeniowska: „...był rozdarty między ogólną tendencją do pisania po angielsku a potrzebą pisania w języku ojczystym...” (2008: 126). Wiersz *A Red, Red Rose* ukazał się w tomie z 1794 roku zatytułowanym *A Selection of Scots Songs*:

A Red, Red Rose

O, my Luve is like a red, red rose
That's newly sprung in June;
O, my Luve is like the melody

²² Wcześniej tym problemem zajmował się Roman Lewicki (1986)

That's sweetly played in tune.

So fair art thou, my bonnie lass,
So deep in luve am I;
And I will luve thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.

Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun;
I will love thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

And fare thee weel, my only luve!
And fare thee weel awhile!
And I will come again, my luve,
Though it were ten thousand mile.
[Przykład z Kozak, 2009: 196]

Nie sposób nie zauważyć tu zarówno specyficznego szkockiego słownictwa: *bonnie*, *lass*, *gang*, jak i specyficznych dla tego języka skrótów i form gramatycznych: *o' life*, *wi'*, *weel (well)*, *luve*. A jednak przekład Zofii Kierszys w najmniejszym stopniu tego nie oddaje, co pokrywa się z tezą (zresztą pamiętajmy, że nieostrą) o neutralizacji w poezji:

MA MIŁOŚĆ JEST JAK RÓŻY KREW

Ma miłość jest jak róży krew,
Krew róży w czerwca świt.
Ma miłość jest jak rzewny śpiew,
Melodii cudnej rytm.

W piękności twojej strojna blask,
Jak w lunę jasnych zórz,
Ma miłość przetrwa świat i czas,
Gdy dna już wyschną mórz.

Gdy wszystkich mórz dna wyschną w krąg,
Skał w słońcu zniknie ślad,

Wyciekną piaski z Czasu rąk,
Ma miłość przetrwa świat.

Więc czym rozłąka? – Zdrowa bądź!
Do ciebie wrócę tu,
Choć mil tysiące miałbym brnąć
Bez sił, bez tchu, bez snu.
[Przykład z Kozak, 2009: 197]

Z tym przekładem, a także zapewne z całą strategią neutralizacji, wchodzi w polemikę Jolanta Kozak (2009: 198):

Jednym słowem, kto sądzi, że Robert Burns napisał wiersz *Ma miłość jest jak róży krew...*, ten się grubo myli. Wiersz ten, będący monidłem *A Red, Red Rose*, napisała polska poetka Zofia Kierszys.

Czyżby specyfiką polszczyzny było to, że skazuje ten akurat utwór na los karykatury? W żadnym razie, gdyż jego „skromna prawda” znajduje stosowny język w polskiej gwarze i stylistyce ludowej, uzyskując taką, na przykład, postać:

KRAŚNA, KRAŚNA RÓŻA

Moje kochanie jako kraśna róża,
Co świeżo w czerwcu rozkwita,
Moje kochanie, jako piosnka luba,
Gdy ją zagrają na skrzypkach.

Jakeś mi piękna, dziewczyno kochana,
Tak wielkie moje kochanie.
Póki mi życia, póty miłowania,
Aż wody w morzach nie stanie.

Aż wody w morzach nie stanie, dziewczyno,
Góry się w słońcu roztopią!
Zaczynam ustanie moje miłowanie,
Piaski się życia przesypią.

Więc bywaj, bywaj, moja najmilejsza,
Bywaj mi, bywaj na chwilę!
Wrócę ku tobie, moja najmilejsza,

Choćby dzieliły nas mile.

[Kozak, 2009: 199]

Czy tłumaczka wyszła obronną ręką z tej potyczki? Z całą pewnością ten przekład jest bliższy oryginału, co więcej – mamy tu nie tylko rustykalizację, głównie w wymiarze słownictwa i składni, lecz także archaizację: „wody w morzach nie stanie” „wrócę ku tobie”, przy czym ta druga jest obecnie na tyle rzadka, że wygląda jak solecyzm. Na dodatek końcowa fraza „choćby dzieliły nas mile” każe czytelnikowi odwołać się do obcej kultury.

Jolanta Kozak jest zapewne jedną z wielu tłumaczek zainspirowanych jeśli nie samą książką *Dialect in Translation*, to z pewnością dyskusją, która się wokół niej toczyła. Trudno wymienić wszystkie dobre rzeczy, które z niej wynikły, ale z pewnością wzbogaciła kilka ważnych tłumaczeń.

Natomiast jeśli idzie o teorię przekładu, dzieło Berezowskiego, jak i wcześniejsze prace Romana Lewickiego, na pewno zainspirowały takich badaczy jak Olga Brodowich (1998), Karolina Dębska (2012), Dorota Urbanek (2004) czy Krzysztof Hejwowski (2004, 2015). Zwłaszcza ten ostatni nawiązuje z nią niezwykle interesujący i bogaty dialog w swojej najnowszej książce, zatytułowanej *Iluzja przekładu* (2015).

3.5. Hejwowski i harmonia przekładu

Hejwowski zauważa, że „Książka Berezowskiego stanowi najpoważniejsze opracowanie tego problemu w literaturze przekładoznawczej. Powinna być lekturą obowiązkową dla każdego szanującego się tłumacza literackiego...” (2015: 221). Jednak podobnie jak wiele innych pionierskich dzieł, wymaga uzupełnień i poprawek.

3.5.1. Funkcje języka niestandardowego

Pierwsze zastrzeżenia budzi u Hejwowskiego „nieco zbyt pobieżne (...) potraktowanie funkcji zastosowania odmian języka w tekście literackim” (2015:

221). Dlatego proponuje własną, znacznie bogatszą klasyfikację tychże, która obejmuje:

1. Ukazanie różnic społecznych.
2. Ukazanie lub wręcz zaimanifestowanie przynależności etnicznej.
3. Ukazanie obcego pochodzenia postaci i słabej znajomości języka.
4. Charakterystyka postaci (przy czym tutaj „stosowana odmiana języka ma bardziej formę idiolektu niż dialektu”).
5. Ukazanie przynależności postaci do pewnej subkultury lub grupy zawodowej.
6. Umiejscowienie w czasie, zasygnalizowanie dystansu czasowego.
7. Żart językowy.

[Hejwowski, 2015: 221–225]

Jednocześnie Hejwowski zastrzega, że:

Już z powyższego, z konieczności skrótowego, opisu wynika, że rzadko mamy do czynienia z jedną funkcją – w oderwaniu od pozostałych. Z natury rzeczy, używając pewnej odmiany języka, informujemy zwykle o swoim pochodzeniu, wykształceniu, wieku, światopoglądzie itd. Często można jednak mówić o funkcji dominującej w danym utworze (lub w mowie danej postaci).

[Hejwowski, 2015: 225]

Funkcje zatem mogą się zamieniać i mieszać. W dodatku łatwo wyobrazić sobie sytuację, w której dla tej samej odmiany języka ta funkcja będzie różna w zależności od tekstu. W przypadku *Hiberno-English* może to być każda z wymienionych powyżej funkcji, nawet w ograniczonym zakresie czasowym – szósta. Często też, jak zauważa Hejwowski, będą się one przenikać i chociaż w określonych fragmentach z pewnością da się wskazać tę dominującą, to już w jednej książce – zwłaszcza tak niejednorodnej jak *Ulysses* Joyce’a – mogą się zmieniać.

Pamiętajmy również o tym, że wspomniane funkcje mogą też zależeć od tego, czy autor stosuje np. *Hiberno-English* w całej książce: zarówno w narracji, jak i dialogach, tylko w niektórych fragmentach narracji lub dialogów, tylko w dialogach lub tylko w narracji, czy tylko określonych fragmentach. Wszystko to będzie miało znaczenie i w ten lub inny sposób może zaważyć na tłumaczeniowych decyzjach.

3.5.2. Strategie czy wybory?

Kolejne zastrzeżenie Hejwowskiego dotyczy klasyfikacji strategii i samego tego terminu. Pełnymi strategiami mogą być neutralizacja (która w pewnym sensie jest brakiem strategii) czy kolokwializacja, ale tłumacz zwykle dokonuje różnego rodzaju wyborów i łączy różne techniki tłumaczenia.

Wydaje się, że może to wynikać z dwóch przyczyn. Po pierwsze, ze wspomnianej już niejednorodności samych tekstów literackich, które, jak słusznie przy innej okazji zauważa Hejwowski, same są stylizacjami:

Warto zresztą pamiętać, że większość użytych w literaturze pięknej odmian językowych to także stylizacje (...). Niewielu autorów posługuje się biegle dwoma różnymi dialektami.

[Hejwowski, 2015: 232–233]

Taka stylizacja może się zmieniać: intensyfikować i słabnąć, aż do całkowitego zaniknięcia, by po jakimś czasie znów się pojawić. Trudno więc wymagać konsekwencji od tłumacza, choć z drugiej strony warto się zastanowić, czy nie poprawić tutaj lekko tekstu oryginalnego, oczywiście pod warunkiem, iż tłumacz wie, że te zmiany nie są świadomym zabiegiem autorskim.

Po drugie, może ona wynikać z różnego natężenia uwagi czy potrzeby samego tłumacza. Poza tym, jeśli – idąc za myślą Hejwowskiego – autor zwykle nie jest naturalnym użytkownikiem danej odmiany języka (choć oczywiście bywa inaczej), to tym bardziej trudno o to posądzać tłumacza. Zwykle w ten czy inny sposób tworzy on potrzebny mu język, a jego ostrożność wynika najczęściej z obawy przed przesadą.

3.5.3. Terminologia

Kolejne zastrzeżenie dotyczące książki Berezowskiego ma charakter formalny:

(...) wydaje mi się, że poszukiwanie „wyznaczników dialektu” na czterech poziomach języka prowadzi do „odkrycia strategii” na czterech poziomach języka, co skutkuje niepotrzebnymi powtórzeniami. I tak, nie widzę większej różnicy między leksykalizacją wiejską a rustykalizacją, między leksykalizacją kolokwialną a kolokwializacją, między leksykalizacją sztuczną a sztuczną odmianą języka. (...) Nie rozumiem, dlaczego w przypadku pidżynizacji, odmiany sztucznej, kolokwializacji i rustykalizacji, autor pisze o „pełnej odmianie języka”. [Hejwowski, 2015: 225–226]

Wydaje się, że Hejwowski jest tutaj zwolennikiem płynności, a nie wyrazistych podziałów, które zwykle nie wytrzymują porównań z już istniejącymi przekładami, choćby dlatego, że jakkolwiek leksykalizacja nadaje tekstowi nową jakość fonetyczną i to nie tylko z powodu innej wymowy określonych słów, lecz również ze względu na skojarzenie danego dialektu z charakterystycznym zaśpiewem. I oczywiście chodzi mu o to, że żadna odmiana języka nie może być pełna czy skończona. Można tu założyć, że Hejwowski bierze pod uwagę „stwórczą” rolę literatury, o której pisała też Halina Bartwicka:

W dziełach literackich, w felietonach, reportażach, esejach spotykamy się z najróżniejszymi przejawami kreatywności językowej. W jej wyniku powstają twory osobliwe, nieszablonowe, które wywołują szczególne efekty stylistyczne. (...) Zaliczamy do nich różnego rodzaju neologizmy, zarówno leksykalne, jak i semantyczne, tzw. rymowanki słowne, kalambury, zabawne powiedzonka mające na celu wzmocnienie ekspresji wypowiedzi, a także wyrazy potencjalne, tworzone *ad hoc* dla konkretnego aktu komunikacji. [Bartwicka, 2012: 41]

Dlatego Hejwowski opracował własny podział, który określił jako „klasyfikację technik tłumaczenia aluzji językowych” (2015: 226).

3.5.4. Klasyfikacja technik Hejwowskiego

Ta klasyfikacja obejmuje dziesięć głównych punktów, a jej dodatkową wartością jest to, że mamy tu również informacje o tym, kiedy daną technikę możemy zastosować, a także wstępną ocenę wykorzystania poszczególnych technik i sugestie, jak można by je wykorzystać.

Przyjrzyjmy się samej klasyfikacji:

1. Transfer.
 2. Transfer z objaśnieniami.
 3. Transkrypcja.
 4. Transkrypcja z objaśnieniami.
 5. Neutralizacja.
 6. Neutralizacja z komentarzem od tłumacza (w którym zwykle wyjaśnia on, jakim językiem posługuje się dana postać lub narrator):
 - z komentarzem w tekście;
 - z komentarzem w paratekście.
 7. Ekwiwalent funkcjonalny.
 8. Stylizacja (jako najczęściej stosowana technika)
 - stylizacja podstandardowa;
 - stylizacja wiejska (stylizacja na dialekt wiejski);
 - stylizacja miejska (stylizacja na gwarę miejską);
 - stylizacja kolokwialna;
 - stylizacja slangowa.
 9. Relatywizacja (czyli zredukowanie odmiany języka do form zwracania się postaci do innych).
 10. Opuszczenie (celowe tylko w przypadku nielicznych elementów, zwłaszcza już ukazanych w tekście).
- [Hejwowski, 2015: 226–245]

Możemy docenić jej zwiezłość nie tylko w zestawieniu z Newmarkiem czy Berezowskim, ale gdy np. przyjrzymy się klasyfikacji opracowanej przez Lucię Molinę i Amparo Hurtago Albira (2002):

- Adaptacja, która polega na zastąpieniu elementu kulturowego tekstu źródłowego innym elementem tekstu docelowego.
- Amplifikacja, która polega na wprowadzeniu nowej informacji do tekstu źródłowego (np. dodanie określnika „muzułmański miesiąc postu” do rzeczownika *Ramadan* w tłumaczeniu z arabskiego).
- Zapożyczenie.
- Kalka.
- Kompensacja.
- Opis.

- Kreacja „na jeden raz” (*discursive creation*), dzięki której tworzymy zupełnie arbitralny ekwiwalent tylko na potrzeby jednego tłumaczenia (co przypomina *translation label* Newmarka).
 - Ekwiwalent uznany (*established equivalent*).
 - Generalizacja (hiperonimizacja).
 - Językowe wzmocnienie (*linguistic amplification*), które polega na dodawaniu językowych elementów.
 - Językowe osłabienie, które polega na zmniejszeniu liczby językowych elementów.
 - Tłumaczenie dosłowne.
 - Modulacja.
 - Uszczegółowienie (hiponimizacja).
 - Redukcja, która jest przeciwieństwem amplifikacji.
 - Substytucja.
 - Transpozycja, polegająca na zmianie kategorii gramatycznej.
 - Wariacja, która polega na zmianie tonu, stylu etc.
- [Molina, Albir, 2002: 509–511]

W książce Hejwowskiego znajdziemy też szereg różnego rodzaju przykładów wykorzystania podanych przez niego technik i chociaż ma ona głównie charakter deskryptywny, to zawiera cenne wskazówki dla tłumaczy. Można w niej też znaleźć następującą refleksję:

Zastosowanie niewłaściwej techniki przekładu aluzji językowych może zniweczyć wszystkie wysiłki tłumacza. Tłumacz ma stworzyć przekonującą iluzję, którą zniszczyć może nawet jedno źle dobrane słowo. Oczywiście „perswazyjność” danego przekładu zależy też od stopnia krytycyzmu czytelnika. Najgorsi z punktu widzenia tłumacza są czytelnicy wyrobieni literacko, znający język i kulturę oryginału. A przecież i takich czytelników powinien przewidzieć i wyobrazić sobie dobry tłumacz.

[Hejwowski, 2015: 245]

Wydaje się, że w trakcie tych rozważań staliśmy się takimi właśnie „najgorszymi czytelnikami”. Znamy już język oryginału i wiemy, czym różni się od standardowej angielszczyzny. Co więcej, prześledziliśmy problem nieprzetłumaczalności i chociaż zdajemy sobie sprawę z tego, że tłumaczenie języka niestandardowego stanowi olbrzymie wyzwanie, to byli tacy, którzy mu podolali. Oczywiście zawsze możliwe są pewne zniekształcenia, ale chodzi o to, by

było ich jak najmniej i by w jak najmniejszym stopniu zmieniały oryginalne dzieło. Pora zatem przyrzeć się tłumaczeniom wybranych utworów literackich napisanych – w całości lub częściowo – w irlandzkiej odmianie języka angielskiego i porównać je z tekstami oryginalnymi.

Rozdział 4.

Hiberno-English w przekładach

4.1. Parę uwag wstępnych

Obecnie naszym zadaniem jest ocena tłumaczeń dzieł pisarzy, którzy wykorzystywali w swojej twórczości irlandzką odmianę języka angielskiego. Ocena specyficzna, gdyż nie będzie miała ona charakteru całościowego, ale ograniczy się do tego, co charakterystyczne zwłaszcza dla prozy z pierwszej połowy XX wieku pisanej w *Hiberno-English*. Przypomnijmy, będą to:

1. Specyficzne słownictwo, frazeologia i idiomatyka.
2. Odmienna gramatyka i składnia (do których dodamy w tym punkcie płynność i określimy jako „styl”).
3. Zabawy językowe i dość swobodna wulgaryzacja języka (jeśli się takie pojawiają).
4. Odmienna wymowa (jeśli okaże się z jakichś powodów istotna dla samego tekstu).

Inaczej mówiąc, ograniczymy się do pewnej części *Hiberno-English* i będziemy analizować wyrażenia dialektalne w tym dialekcie języka angielskiego.

Taka ocena nie jest pełna, ponieważ brakuje w niej kilku istotnych punktów, na przykład oceny pojawiających się w poszczególnych tekstach błędów, ogólnych (czyli niezwiązanych z kulturą irlandzką) aluzji językowych, nazw własnych, idiomów, a także różnych specyficznych problemów, które mogą się pojawić w przekładzie (por. Hejwowski, 2015). Ale z drugiej strony wydaje się ona bardzo istotna, jeśli chcemy iść dalej i dokonać pełnej oceny tłumaczenia. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że stanowi ona warunek niezbędny pełnej oceny prezentowanych tłumaczeń, ponieważ podstawową wartością językową prozy w *Hiberno-English* jest jej odmiennność i różnorodność w obrębie samej tej odmiany języka. Będzie to widoczne dzięki doborowi pisarzy i ich dzieł, a także kolejności ich prezentacji.

W tym celu również warto przyjąć dosyć specyficzny układ badanych tekstów. W tym rozdziale pojawią się głównie trzej pisarze z pierwszej połowy dwudziestego wieku. W porządku chronologicznym: John Millington Synge (1871–1909), James Joyce (1882–1941) i Brian O’Nolan (1911–1966), który większość swoich dzieł w *Hiberno-English* napisał pod pseudonimem Flann O’Brien. Ale nie chronologia powinna być tutaj najważniejsza. Warto zastosować w przypadku tych trzech pisarzy nieco inny układ i przy okazji spróbować stworzyć gradację wpływu, jaki przekłady ich dzieł wywarły na współczesną polszczyznę. Dlatego zaczniemy od najpopularniejszego z nich, Jamesa Joyce’a, następnie przejdziemy do dość znanego na polskim rynku (choć raczej nie z powodu swojego głównego dzieła) Flanna O’Briena, by zakończyć dwoma dramataми Synge’a, z których ważniejszy nie doczekał się publikacji w języku polskim. Taka mapa powinna pomóc zrozumieć, jak prezentują się wyrażenia dialektalne z *Hiberno-English* w przekładach na język polski. A także, zapewne, co jeszcze jest w tej materii do nadrobienia.

4.2. Językowe zabawy Joyce’a

Samo dzieło Jamesa Joyce’a z całą pewnością nie wymaga przybliżenia, gdyż było wielokrotnie omawiane i streszczane. Jednak polski czytelnik, wychowany na przekładach Macieja Słomczyńskiego czy Zygmunta Allana, może nie zdawać sobie sprawy z kilku bardzo podstawowych rzeczy, dotyczących twórczości tego autora. Przede wszystkim chodzi o sam język, który u Joyce’a staje się równoprawnym bohaterem. Pisał o tym Jerzy Jarniewicz, odwołując się wyłącznie do książki *Portrait of the Artist as a Young Man*, ale wydaje się, że te słowa dotyczą też innych powieści i opowiadań irlandzkiego pisarza:

(...) u Joyce’a język nigdy nie jest przeźroczysty. Nigdy nie jest bezproblemowym środkiem przekazu treści istniejących poza nim i przed nim, gdyż on sam stanowi treść całego Joyce’owskiego dzieła. Joyce nie pozwala czytelnikom tracić z pola widzenia słów, ich muzyki, kształtów i sensów – to one rządzą opisywaną rzeczywistością.

[Jarniewicz, 2012: 235]

O właściwościach języka Joyce’a pisał też Fritz Senn:

Wydaje się, że w ciągu całej swej pisarskiej kariery Joyce niezdolny był używać słów w jednym tylko odsłoniętym znaczeniu. Zmuszał je do wielkiego wysiłku, angażując wszystkie ich potencjalne historyczne i literackie nawarstwienia. Słowa to także symbole, za którymi nagromadzone są stulecia stosowania ich w języku tradycji, Biblii, literatury i placu targowego.

[Senn, 1965: 66]

W podobnym tonie wypowiada się Anthony Burgess (1987: 430): „Rzeźbiarz uwielbia kamień, malarz barwniki, a Joyce słowa”. Burgess używa tu słowa *rejoice*, które poza „uwielbia”, ma też inne znaczenie: cieszyć się, weselić, radować. W dodatku zestawia je z nazwiskiem autora: Joyce – *rejoice*, wpisując się tym samym w Joyce’owską tradycję... I właśnie tę radość widać w języku, chyba najpełniej w *Ulyssesie* (bo już nie w *Finnegans Wake*), który wydaje się formą przejściową między tym, co Jerzy Jarniewicz (2012: 232) określa wersją *soft* i *hard*, choć sam skłonny jest zaliczyć tę powieść do drugiego rodzaju:

Dla tłumacza praca nad przekładem *Ulyssesa* czy *Finnegans Wake* to wyrwa w życiorysie co najmniej kilkuletnia, gdyż oba te dzieła wymagają nie tyle opanowania sztuki przekładu, ile po prostu sztuki – napisane przez Joyce’a osobnym językiem, muszą być przez tłumacza napisane na nowo. (...) Tłumacz musi otworzyć się na Joyce’owską energię słowa i anarchiczną wynalazczość, by wyłaniający się spod jego pióra przekład odpowiadał językowej frenezji autora.

[Jarniewicz, 2012: 232–233]

Jednak o ile *Finnegans Wake* powstał z naprawdę ogromnej liczby języków, które rzeczywiście się na siebie nakładają, uzupełniają albo znoszą, co w przypadku dzieła tak otwartego zawsze jest kwestią interpretacji, o tyle *Ulysses* jest utworem w większym stopniu jednorodnym, zarówno pod względem tematycznym, jak i językowym. Dominacja angielskiego jest tu bezsprzeczna, a językiem, który go tutaj uzupełnia jest miejski, dubliński *Hiberno-English*. Warto przy okazji dodać, że Joyce jako jedyny z trzech omawianych autorów nie znał gaelickiego i korzystał z tego języka angielskiego, który zapamiętał i którego był namiętym kronikarzem.

Zanim przyjrzymy się bliżej poszczególnym fragmentom książek Joyce’a, warto zapoznać się z jeszcze jedną opinią na temat *Ulyssesa*:

Prezentowany korpus pokazuje całkiem sporą liczbę wyrażeń i konstrukcji *Hiberno-English* w *Ulyssesie*. Mimo to czytelnicy nie odnoszą bezpośrednio wrażenia, że czytają książkę napisaną w tym dialekcie, tak jak ma to miejsce w przypadku sztuk Synge’a czy O’Caseya. Joyce korzysta z techniki, w której miesza ogólnie rozpoznawaną standardową angielszczyznę z różnymi dialektami, różnymi językami i różnymi stylami narracji. Bardzo możliwe, że nie interesuje go przede wszystkim *Hiberno-English*, ale język jako taki i sprawia mu przyjemność to, że się może nim bawić [*manipulate it*]. Ta radość czerpana z samego języka jest charakterystyczna dla pisarzy irlandzkich.
[Zingg, 2013: 82]

Zauważmy paradoks: nawet jeśli autor nie używa specjalnie *Hiberno-English*, tylko bawi się językiem, to i tak jest w tym szalenie irlandzki! Przejdźmy jednak do konkretów i poszczególnych dzieł Joyce’a.

4.2.1. *Ulysses*

Przypomnijmy, że *Ulysses* to podszyta ironią opowieść o jednym dniu wędrówki współczesnego Odysa, Leopolda Blooma, który dnia 16 czerwca 1906 roku przemierza ulice Dublina. Wybór antycznej paraleli nie był przypadkowy:

Joyce’a od wczesnej młodości fascynowały wędrówki Odysa. Często też przychodziło mu do głowy, że tych siedem lat, które spędził, pisząc *Ulyssesa*, przypomina powrót tego bohatera do Itaki.
[Bulson, 2006: 71]

Pomimo odniesień do Homera, książka jest również, a może przede wszystkim opowieścią o Irlandii tamtych czasów. Joyce przeniósł do niej Dublin z taką precyzją, że wyłącznie na podstawie powieści można by stworzyć mapę miasta. Poza tym przeniósł do niej coś jeszcze – specyficzny język ówczesnych Dublińczyków. Oto niektóre (te właśnie bardziej irlandzkie) jego cechy, wymienione przez Gisellę Zingg (2013), z tłumaczeniami z polskiej wersji książki w jedynym wydanym w formie książkowej tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego z 1969 roku (1992):

Przede wszystkim mamy tu odniesienia do specyficznego irlandzkiego słownictwa, ale słowa występują bez znaków diakrytycznych i są często gramatycznie dostosowane do języka angielskiego:

- *tilly* – domiar, dokładka: „Wlała jeszcze jedną miarkę i dokładkę” (12) (*she pored him a measureful and a till* (11);
- *brogues* – buty: „jedna para kapci” (28), „głupi jak but, wart pięćdziesiąt tysięcy funtów” (146) (*ignorants and kish of brogues worth fifty thousand pounds* (131) , „stopy obciskały ciżmy” (255), „butów z niewyprawionej skóry” (345)...;
- *gossoon* – chłopak: „młody chłopak” (38);
- *Inishturk*, *Inishark*, *Inishboffin* – imiona chłopców z irlandzkim słowem *inis*, wyspa: *Inishturk*, *Inishark*, *Inishboffin* (47);
- *shaughraun* – włóczyć się: „wałęsał się” (113);
- *Pogue mahone!* *Acushia machree!* – pocałuj mnie w dupę, bicie mego serca: „Pogue mahone! Acushia machree!” (172);
- *machree* – moje serce: „Ben machree” (248);
- *banshee* – wiedźma, której zawroźdzenie zwiastuje śmierć: „zawodzi żałobnie jak bogini śmierci” (441), „upiór” (234);
- *Inisfail* – wyspa Fál, która symbolizuje Irlandię: „Inisfail” (253);
- *mavourneen's* – kochany, drogi: „stary druh” (253);
- *shamrock* – koniczyna (jako symbol Irlandii): „czterolistna koniczyna” (266);
- *Dark Rosaleen*, *Banba* – poetyckie nazwy Irlandii: „Ciemnej Rozalindy” (256), „Zawodź, Banbo” (260) – w obu przypadkach bez objaśnień;
- *shebeen* – melina: „w melinie” (269), „zarządzający meliny” (481);
- *colleen* – dziewczyna: „dziewczyna” (256).

Jak łatwo zauważyć nawet przy tak skromnym wyborze słów, których w książce jest oczywiście znacznie więcej, tłumaczenie neutralizuje większość z nich. Trudno się temu dziwić, bo zapewne i współcześnie tłumacz zdecydowałby się na podobny zabieg, zmniejszając tylko liczbę tych zneutralizowanych słów. Z całą pewnością można obecnie już zachować np. słowa takie jak *banshee* czy *shamrock* czy *colleen*, co wynika z globalizacji i rozpowszechnienia się kultury irlandzkiej.

Mamy tu również bezpośrednie tłumaczenia (przy czym dwuznaczna „Ciemna Rozalinda” mogłaby być „Ciemnowłosą Rozalindą”) i to – co zaskakuje – bez objaśnień, a także transfer – też bez objaśnień, co znacznie utrudnia lekturę. Wydaje się, że czytelnik powinien poznać przynajmniej te aluzje, które pomagają w odbiorze tekstu. Błędem wydaje się też powtórzenie „Ben machree” bez przecinka, bo jeśli ta fraza jest zrozumiała (choć zapewne nie zawsze) dla odbiorcy

anglojęzycznego, to odbiorca polski musi się domyślić, że pan Dedalus zwraca się do Bena, choć oczywiście wynika to z kontekstu. Natomiast znaczenie takich fraz jak: „Pogue mahone! Acushia machree!” już z kontekstu nie wynika i może nie od rzeczy byłoby jakieś krótkie objaśnienie.

Ogólnie można powiedzieć, że tłumacz zdawał sobie sprawę z odmienności irlandzkiego słownictwa i jeśli je neutralizował, to ze względu na ogólną zrozumiałość dzieła. Zapewne tak postąpiłaby obecnie większość tłumaczy... Przypomnijmy sobie jednak słowa Jarniewicza, dotyczące między innymi *Ulyssesa*: „te dzieła wymagają nie tyle opanowania sztuki przekładu, ile po prostu sztuki” (Jarniewicz, 2012: 232). Co to może znaczyć w przypadku słownictwa? Przebłysek takiej inwencji znajdziemy w jednym z przykładów, kiedy to Słomczyński tłumaczy słowo *brogues* jako „ciżmy”. Jest to świadoma archaizacja, która w tak nowoczesnym kontekście daje ciekawy efekt. Ale czy tylko archaizacje? A może warto się też pokusić o zabawy słowotwórcze, które w jakiś sposób oddają nowatorski charakter tej prozy. Inspiracją (a może nawet źródłem) dla takiego przekładu może być współczesny slang z jego różnymi pomysłami. Przypomnijmy na przykład, że dość nobliwe słowo „fochy”, używane w zasadzie tylko w zwrocie „stroić fochy”, zyskało nagle zupełnie nowy wymiar. I oto pojawiły się zwroty takie jak:

- foch (w liczbie poj.);
- strzelić focha;
- fochać się;
- foszyć.

Nawet to, co potoczne, może być jeszcze potoczniejsze (sic!), choćby zwrot „zaliczyć zgon”, który zyskał ostatnio urokliwą formę „zazgonić”. Jeśli tłumaczowi nie starcza inwencji, może też zerknąć do istniejących, pisanych po polsku dzieł, o czym nieco później.

W *Ulyssesie* pojawiają się też słowa i zdania w języku gaelickim (choć warto przypomnieć, że Joyce sam nie znał tego języka), ale bez znaków diakrytycznych:

- *Sinn Fein*, says the citizen, *Sinn fein amhain!*: My Sami (partia polityczna): – Sinn Fein! powiada Obywatel. Sinn fein amhain! (264) (słowo *amhain* znaczy po gaelicku „tylko”);
- *Sasenach* – Anglicy: „Saksonowie” (278);
- *Tir na n-og* – Ziemia młodości, Elizjum: „Tir na n-og” (164);
- *Eire* – Irlandia: „Ratujcie drzewa Irlandii dla przyszłych ludzi Irlandii na pięknych wzgórzach Eire” (280);
- *Erin* – dopełniacz słowa Eire – Irlandia: „rzut oka na Erin” (308);
- *Erin go bragh!* – Irlandia na zawsze: „Erin go hragh (sic!)!” (441);
- *Bi i dho husht* – bądź cicho: „Bi i dho husht” (257);
- *faugh a Ballach* – z drogi: „faugh a Ballach” (318);
- *Sraid Mabott* – ulica Mabbot: „Sraid Mabott” (357), choć wcześniej mieliśmy w tłumaczeniu Mabbot Street (353).

Jak widać w przypadku fraz w języku gaelickim tłumacz był bardzo zachowawczy, czyli po prostu ograniczył się do powtórzenia zwrotów gaelickich, czasami z błędem („hragh”), który powinna poprawić korekta. Jedynym ułatwieniem dla czytelnika jest tłumaczenie słowa *Sasenach*, natomiast tłumacz pozostawia oryginalne formy zwrotów, które obecnie nie wymagałyby żadnych objaśnień, to *Eire*, *Erin* (Słomczyński używa niepoprawnie tej formy dopełniaczowej) i *Sinn Fein*. Chociaż są one dość znane, warto zastanowić się tu nad krótkimi objaśnieniami: albo w formie przypisów, albo w tekście.

Znacznie ciekawsze z punktu widzenia tłumaczenia są te wszystkie irlandzkie idiomy i metafory, które Joyce przeniósł dosłownie do języka angielskiego:

- *silk of the kine, poor old woman* – dwa zwroty odnoszące się do Irlandii (ten drugi pojawia się też w sztuce W.B. Yeatsa *Cathleen Ni Houlihan*, której Joyce nie znoślił za jej nacjonalizm): „perła pastwisk” (441), „biedna stara kobieta” (282);
- *is there Gaelic on you?* – „Czy umie pani po gaelicku?” (12);
- *soft day* – mglisty i dżdżysty dzień: „piękny dzień” (28);
- *the blessing of God and Mary and Patrick on you* – „Błogosławieństwo Boga, Marii i Patryka z wami” (286);

- *true for you* – masz rację: „prawda” (144);
- *what’s on you?* – co się z tobą (złego) dzieje?: „Co ci jest?” (267);
- *let me be going now, woman of the house*: „Pozwól mi teraz odejść, gospośiu” (392);
- *are you bad in the eyses?* – nie widzisz/nie widzi pan?: „Żle pan widzi?” (488);
- *if it was the thing I was sick* – jeśli to mi zaszkodziło: „żebym to ja była chora” (556).

Do tych czysto irlandzkich zwrotów, dodajmy jeszcze kilka słów i fraz, których pochodzenie jest niepewne, a jednak występują w słownikach *Hiberno-English*:

- *kip* – burdel: „ze szkolnego bajzia²³” (9), „burdel” (10);
- *Begob* – pominięte w tłumaczeniu (10), „na Boga” (254), pominięte w tłumaczeniu (254);
- *galoot* – głupek: „dryblas” (90);
- *give somebody the leg up* – pomóc komuś: „To go dźwignęło na nogi” (115), „Pomagają mu” (147);
- *all on the baker’s list* – wszystko dobrze idzie: „Jedzą chleba, ile trzeba”;
- *father and mother* – (w sensie: bardzo mocne, poważne): „do wiwatu” (272), „(kłać) okrutnie” (392);
- *save you kindly* – i nawzajem: „I ciebie w zdrowiu” (274);
- *axing at her* – pytać o nią (malapropizm): „że sobie na nią ostrzę” (351);
- *great leg of* – duży wpływ na coś: „że ma ją w kieszeni” (556);
- *your other eye* – nonsens: „i twoje inne oko” (221) – co ma częściowe uzasadnienie w tekście;
- *boy Jones* – informator: „zwykły Jaś” (485).

²³ Należy przypuszczać, że chodzi o słowo: „bajzla”.

W przypadku powyższych zwrotów trzeba przede wszystkim stwierdzić, że wszystkie są tłumaczone, czego oczywiście należało się spodziewać, gdyż stanowią część – inna sprawa, że wyjątkową – języka angielskiego, z którego tłumaczona była cała książka. Poza tym większość tłumaczeń jest udomowiona, tak żeby dobrze brzmiały po polsku:

- Czy umie pani po gaelicku?;
- prawda;
- Co ci jest?

Mamy tu zwykłe, nierzucające się w oczy zwroty lub słowa w języku polskim i trudno tu coś wnosić na temat ich rodowodu. Egzotyzacji jest znacznie mniej i mają one dwojaki charakter. W większości są to swoiste archaizacje (choć można przypuszczać, że kiedy *Ulisses* się ukazał – w 1969 roku – zwroty te były całkowicie współczesne):

- do wiwatu;
- kląć okrutnie.

Jest tu też kilka zwrotów, które wydają się niedopasowane do polszczyzny, a przez to interesujące:

- to go dźwignęło na nogi;
- błogosławieństwo Boga, Marii i Patryka z wami;
- nie byli warci złamanego pierdnięcia dla Irlandii (o Francuzach).

Jednak tylko w drugim i trzecim widać celowy zabieg, polegający na dosłownym przetłumaczeniu błogosławieństwa i przekleństwa (które tak dobrze charakteryzują *Hiberno-English*). Pierwsze „dźwignęło” (zamiast: postawiło) może być tylko „wypadkiem przy pracy” – nie do końca przemyślaną egzotyzacją.

W tłumaczeniu pojawia się też sporo błędów, co nie może dziwić ze względu na ogrom wyzwania, przed którym stanął Słomczyński. Pominiemy tu oczywiście zwykłą literówkę „bazia” (bajzla), ale warto zwrócić uwagę na nieodpowiednie tłumaczenie kilku zwrotów, które Słomczyński źle zrozumiał:

- *soft day*;
- *if it was the thing I was sick*;
- *galoot*;
- *all on the baker's list*;
- *axing at her*;
- *boy Jones*.

Trudno też nie zauważyć, że zwrot: „Pozwól mi teraz odejść, gosposiu” brzmi obecnie dosyć humorystycznie, co nie było zamiarem Joyce’a. Mamy tu do czynienia ze zwykłym pożegnaniem, które w dodatku weszło do standardowej angielszczyzny.

Ogólnie zamieszczone przykłady wskazują, że słownictwo, frazeologia i idiomatyka *Hiberno-English* nie są w tym przekładzie dobrze reprezentowane, ale przede wszystkim brak objaśnień i błędy powodują, że zaciera się czytelność tekstu i przekład staje się trudny w odbiorze. Warto jeszcze sprawdzić, jak to wygląda, jeśli idzie o różnego rodzaju elementy składniowe *Ulyssesa*.

Jak pamiętamy, z powodu nałożenia się składni języka gaelickiego na angielski, w *Hiberno-English* pojawia się kilka charakterystycznych cech składniowych. Wiele znajduje swoje odbicie w *Ulyssesie*, a z tych najważniejszych należy wymienić:

- zaimki emfatyczne;
- zdania podrzędne wprowadzane za pomocą „and”;
- konstrukcje and + czasownik z „-ing”;
- konstrukcje after + czasownik z „-ing”;
- konstrukcje do + be;
- nietypowe użycie zaimków;
- pytania pośrednie;
- zdania rozszczepione;
- niestandardowe użycie przyimków;
- inne.

W przypadku tłumaczenia nie jest istotny sam typ idiosynkrazji (choć oczywiście przy preskryptywnym potraktowaniu tych nietypowych form, można by się pokusić o jakieś całościowe rozwiązania), ale to, czy i jak tłumacz poradził sobie z nimi wszystkimi. Przyjrzyjmy się zatem kilkunastu przykładom takich nietypowych – a jednocześnie typowych dla *Hiberno-English* – struktur:

- *and Mr Sheeny himself* – „A sam pan Sheeny?” (184);
- *Hello Jack, is that yourself?* – „Hallo, Jack, czy to ty?” (194);
- *there he is himself, a Greek* – „A oto on. Grek” (465).

W przypadku zaimków emfatycznych zwykle następuje ich neutralizacja. Za jedyną, ale naturalną w polszczyźnie próbę oddania konstrukcji Joyce’a, możemy tu uznać określenie „a sam pan Sheeny”.

- *I met him the Day before yesterday and he coming out of that Irish farm dairy* – „Spotkałem go przedwczoraj, kiedy wychodził z tej Irlandzkiej Mleczarni Wiejskiej (147);
- *and a swell pair of kicks on him and he listening to what the drunk was telling him* – „miał piękną parę lakierów, słuchał tego, co mu opowiadał jakiś pijaczyna” (213);
- *And the citizen and Bloom having an argument about the point, the brothers Sheares and Wolfe Tone Beyond on Arbour Hill and Robert Emmet and die for your country, the Tommy Moore touch about Sara Curran and she’s far from the land. And Bloom, of course, with his knockmedown cigar putting on swank with his lardy face.* – A Obywatel i Bloom spierali się o braci Sheares, o Wolfe Tone’a na Arbour Hill, o Roberta Emmeta i polegnią za ojczyznę, o wzruszający wiersz Tommy Moore’a o Sarze Curran, a jest ona z dala od kraju. A Bloom, oczywiście, z tym cwaniackim cygarem, jakby chciał zadawać szyku tą swoją opasłą głową (263);
- *And calling himself a Frenchy for the shawls, Joseph Manuo, and talking against the Catholic religion, and he serving mass in Adam and Eve’s when he was young with his eyes shut, who wrote the new testament, and the old testament, and hugging and smuggling. And*

the two shawls killed with the laughing, picking his pockets, the bloody fool and he spilling the porter all over the bed and the two shawls screeching laughing at one another. – Udawał Francuza przed kurewkami, Josepha Manuo, i wygadywał przeciw wierze katolickiej, on, który za młodu służył z opuszczonymi oczyma do mszy u Adama i Ewy: kto napisał Nowy Testament i Stary Testament; pieszcząc i bezczeszcząc. Obie kurewki konały ze śmiechu, przetrząsając kieszenie temu przekłętemu durniowi, a on rozlewał porter po całym łóżku, a obie kurewki śmiały się, wrzeszczały jedna po drugiej (269);

– *I saw him and he not long married flirting with a young girl* – (tego dużego z bobo-buzią) spotkałem jest żonaty od niedawna flirtującego z młodą dziewczyną (557);

– *poor man and he in mourning* – biedak a przecież był w żałobie (570).

Podobnie jak wcześniej, tłumacz neutralizuje tutaj większość konstrukcji z „podrzędnym and”, zwłaszcza tam, gdzie mamy do czynienia z krótkimi frazami. W dłuższych zdaniach, gdzie nie sposób nie zauważyć nadobecności *and* mamy próby oddania go poprzez frazy z powtarzającym się „a” („A Obywatel i Bloom spierali się... a jest ona z dala od kraju. A Bloom”), co wydaje się uprawnionym zabiegiem, choć równie dobrze można by sobie wyobrazić konstrukcje z powtarzającym się „i”. Ciekawym posunięciem wydaje się też pozbycie się w paru miejscach znaków przestankowych. Z jednej strony sprawia to, że te konstrukcje wydają się bardziej egzotyczne, a z drugiej powoduje, że język staje się „mówiony” i bardziej potoczny.

Nie sposób nie wspomnieć tu o niezręcznościach, które możemy znaleźć nawet w tak krótkich fragmentach. Fraza „Mleczarnia Wiejska” sprawia, że zaczynamy się zastanawiać, czy w Irlandii są też mleczarnie miejskie (zwłaszcza w takim układzie, kiedy przymiotnik następuje po rzeczowniku), a określenie „miał piękną parę lakierów” jest dwuznaczne, bo nie wiemy, czy po prostu posiadał, czy je włożył, a w dodatku zgrubienie „lakierów” (*kicks*) nie wydaje się tutaj odpowiednie. Ale takie potknięcia są typowe dla tego tłumaczenia, o czym na samym końcu tego rozdziału.

Przyjrzyjmy się teraz typowo irlandzkim konstrukcjom *after* + czasownik:

- *And he after stuffing himself till he's fit to burst* – I to po tym, kiedy się tak opchał, że o mało nie pękł! (252);
- *Sure I'm after seeing him not five minutes ago* – Ale na pewno widziałem go pięć minut temu (259);
- *what was he after doing* – co miał lepszego do roboty, jak... (364).

Jak widzimy, ta wyraźnie obca (przynajmniej w tym znaczeniu) w języku angielskim konstrukcja, jest zneutralizowana w języku polskim. Słomczyński skupia się tu na informacji, a nie na formie i ta strategia przeważa w całym tłumaczeniu. Podobnie rzecz się ma w przypadku konstrukcji *do* + *be*, tak jak w prezentowanych poniżej przykładach:

- *does be visiting there* – który składa tu wizyty (135);
- *What do they be thinking about?* – O czym myślą? (138);
- *don't be making a public exhibition of yourself* – nie rób z siebie publicznego widowiska (293).

Jak widać, Słomczyński nie stara się tu o znalezienie formuły, która oddałaby formę tych wypowiedzi i skupia się wyłącznie na treści. To samo dotyczy zdań rozszczeplonych i niestandardowego użycia przyimków, co wydaje się zrozumiałe przy tak wielkim nagromadzeniu problemów translatorskich. Warto jednak zerknąć na nieco dłuższe fragmenty tłumaczenia, niekoniecznie w *Hiberno-English* (pamiętajmy, że autor kultywuje irlandzkie tradycje językowe, nawet gdy nie używa określonych struktur):

—Madam, I'm Adam. And Able was I ere I saw Elba.
—History! Myles Crawford cried. The Old Woman of Prince's street was there first. There was weeping and gnashing of teeth over that. Out of an advertisement. Gregor Grey made the design for it. That gave him the leg up. Then Paddy Hooper worked Tay Pay who took him on to the Star. Now he's got in with Blumenfeld. That's press. That's talent. Pyatt! He was all their daddies!
[Joyce, 1990: 137]

– Kobyła ma mały bok. Anna pana panna.
– Historia! zawołał Myles Crawford. Stara kobieta z Prince's Street była tam pierwsza. Było z tego wiele płaczu i zgrzytania zębami. Z ogłoszenia. Gregor Grey zrobił do tego rysunek. To go dźwignęło na nogi. A Paddy Hooper obrobił wtedy Tay Paya, który wziął go do Gwiazdy. Teraz pokumał się z Blumenfeldem. Oto prasa. Oto talent. Pyatt! On był tatą ich wszystkich.
[1992: 114–115]

Jeśli przyjrzymy się temu fragmentowi uważnie, to możemy odnieść wrażenie, że tłumacz tak bardzo skupił się na oddaniu angielskich palindromów z pierwszego fragmentu dialogu, że później nie starczyło mu siły na wyjaśnienie lub wytłumaczenie odniesień do irlandzkiej kultury, a zwłaszcza starej kobiety, która, tak jak u W.B. Yeatsa, jest Irlandią. Co prawda dowiadujemy się, że Gregor Gray był rysownikiem, ale już trudno się domyślić, że „Tay Pay” to Thomas Power O'Connor, dziennikarz i polityk, a „Star” to jego gazeta – bo mamy tu polski tytuł bez cudzysłowu. Przypisy przydałyby się też przy nazwiskach Blumenfelda i Pyatta. Ponieważ brakuje tu objaśnień, fragment jest mało czytelny i po polsku tylko aluzyjnie nawiązuje do tego, czego dotyczy.

Popatrzmy z kolei na fragment wypowiedzi Leopolda Blooma:

(in caubeen with clay pipe stuck in the band, dusty brogues, an emigrant's red handkerchief bundle in his hand, leading a black bogoak pig by a sugaun, with a smile in his eye) Let me be going now, woman of the house, for by all the goats in Connemara I'm after having the father and mother of a bating. (with a tear in his eye) All insanity. Patriotism, sorrow for the dead, music, future of the race. To be or not to be. Life's dream is o'er. End it peacefully. They can live on. (he gazes far away mournfully) I am ruined. A few pastilles of aconite. The blinds drawn. A letter. Then lie back to rest. (he breathes softly) No more. I have lived. Fare. Farewell.
[Joyce, 1990: 499]

BLOOM: (W czapce z nausznikami, z glinianą fajką, wystającą zza wstążki kapelusza, w zakurzonych kierpcach, z emigranckim węzełkiem związanym czerwoną chustką, prowadzi na słomianym powrośle czarną jak dąb kopalny świnię, w oczach ma uśmiech.) Pozwól mi teraz odejść, gosposiu, bo klnę się na

wszystkie kozy w Connemara, że mało brakuje mi, abym zaczął kłąć okrutnie. (Ze łzą w oku.) Szaleństwem jest wszystko. Patriotyzm, opłakiwanie umarłych, muzyka, przyszłość rasy. Być albo nie być. Przeminał sen życia. Zakończyć je w spokoju. A oni niechaj sobie żyją dalej. (Ze smutkiem spogląda w dal.) Jestem zrujnowany. Kilka pastylek akonitu. Opuszczone zasłony w oknach. List. A potem położyć się, by odpocząć. (Wzdycha łagodnie.) Nigdy więcej. Przeżyłem swoje życie. Dobra. Dobranoc.

[1992: 392]

Ten fragment z kolei pokazuje nam w mniejszym stopniu umocowanie kulturowe tekstu, a w większym jego potoczność. Nie ma tu wielu trudności, ale wątpliwości budzą następujące kwestie:

- kerpce – może jednak: buty?
- emigrancki węzelek – wędrowny?
- przyszłość rasy? – narodu?
- jestem zrujnowany – już po mnie?
- akonit – jako trucizna (ale też w małych dawkach lekarstwo), więc może przydałby się przypis?
- ogólne cytaty i odniesienia, które nie są objaśnione w tłumaczeniu.

Trzeba powiedzieć, że jeśli idzie o *Hiberno-English*, tłumacz dokonuje wielu neutralizacji i zapewne ta odmiana języka nie była jego największym problemem przy pracy nad *Ulyssesem*. Oczywiście należy tego żałować, gdyż jest to jedna z cech oryginału. Na korzyść Słomczyńskiego przemawia natomiast to, że zachował układ graficzny dialogów Joyce'a, co wydaje się słuszną decyzją, gdyż są one nietypowe w języku angielskim i polskim, choć bardziej zbliżone do tego drugiego.

Jednak to nie braki objaśnień stanowią największy problem tego tłumaczenia. Maciej Słomczyński zmierzył się z tekstem niezwykle trudnym, pełnym kulturowych odniesień i aluzji, i jak na swoje czasy wywiązał się z tego zadania, choć w jego tłumaczeniu znajdziemy najrozmaitsze błędy i niezręczności. Poza wspomnianymi, dotyczącymi niezrozumienia *Hiberno-English*, znajdziemy w *Ulyssesie* np. kalki z języka angielskiego:

- Oczy jego odprowadziły (*His eyes followed*);
- Proszę przyjść z aparatem fotograficznym o każdej porze (*Bring the camera whenever you like*);
- Kiedy minął Wicklow Lane zatrzymało go okno wystawowe (*After Wicklow Lane the window (...) stopped him*);
- młodszy niż ja.

W przedostatnim przykładzie nie jest jeszcze źle, ponieważ tłumacz pamięta o przesunięciu formy enklitycznej (go) w głąb zdania. Często jednak tego nie robi:

- Zrobić aluzję do tego;
- Myślę, że ma jakąś skłonność do tego;
- Przypuszczam, że powiedziałem to;
- aby pojechać konno z Ards of Down do Dublina i uczynić to;
- O'Molloy ponownie otworzył papierośnicę i podsunął ją.

Znajdziemy tu też skopiowane z języka angielskiego nazwy:

- Boerowie (Burowie);
- Sinbad (Sindbad).

Albo tłumaczenia, które nie powinny się pojawić:

- Dom Kluczy (House of Keys – parlament z Wyspy Man);
- dr Łosoś (dr George Salmon, choć oczywiście trzeba jakoś przekazać znaczenie tego nazwiska).

Słomczyńskiemu zdarzają się też amfibolie przy tłumaczeniu zupełnie jednoznacznych angielskich fraz:

- Spotkałeś biedną starą Irlandię i jak ją znalazłeś? (*You met with poor old Ireland and how does she stand?*);
- To jest właśnie urok: nazwisko. (*That's the fascination: the name*).

Jednak warto powtórzyć, że w przypadku *Ulyssesa* najbardziej doskwierają nie tyle ewidentne braki przy bezpośrednim tłumaczeniu *Hiberno-English*, ani też wspomniane błędy i niezręczności, ale ogólna niezrozumiałość zaprezentowanego tekstu, a także brak poczucia, że obcujemy z radosną zabawą z językiem oraz prozą na wskroś eksperymentalną i niezwykłą. Język tłumaczenia jest wysilony i przyciężki – bez śladu tej irlandzkiej potoczności, o której wspomniała Gisela Zingg. Łatwo też zauważyć, że efekty pewnych tłumaczonych dzieł da się mierzyć wpływem, jaki mają na język docelowy. *Ulysses* Słomczyńskiego był w Polsce książką pożądaną, ale jego lektura nie wywołała rewolucji w języku literackim, tak jak na przykład węgierski przekład tej książki:

Tłumaczenie *Ulyssesa* na węgierski dokonane przez autora metafikcyjnych (*metafictional*) powieści Miklósa Szentkuthy'ego (z 1974 roku) (...) było zarówno wychwalane, jak i krytykowane za zbyt widoczną ambicję, by stać się bardziej Joyce'owskie niż sam Joyce. Całość przesycają gry słowne, językowe nowatorstwo, muzyczność, a także gargantuiczny humor, ale w przekładzie nie ma ważnych połączeń strukturalnych, zróżnicowania rejestru czy wielogłosowości oryginału. *Ulysses* Szentkuthy'ego miał olbrzymi wpływ na postmodernistyczne węgierskie pisarstwo, a także dzięki zacięciu rodem z *Finnegans Wake* (a konkretnie konstrukcji-walizek [*portmanteaux-like constructions*], które wydawały się nawiązywać do ostatniego dzieła Joyce'a) uutorował drogę nowej szeroko rozpowszechnionej poetyce języka.

[Mihálycsa, 2013: 69]

Przekład Szentkuthy'ego był drugim tłumaczeniem *Ulyssesa* na język węgierski. Miejmy nadzieję, że kolejny przekład na język polski, przygotowywany przez Macieja Świerkockiego, pozwoli nam w większym stopniu cieszyć się językiem książki. Jak widać, jest o co walczyć. Niestety – co zrozumiałe – prace postępują wolno i najprawdopodobniej zajmą jeszcze kilka lat²⁴.

4.2.2. Dwa portrety jednego artysty

Kolejne z omawianych dzieł Joyce'a *A Portrait of the Artist as a Young Man* ukazało się przed *Ulyssesem*, w latach 1914–1915 w piśmie „The Egoist”.

²⁴ Informacja z konferencji „Współczesna literatura anglojęzyczna w Polsce”, która odbyła się na Uniwersytecie Łódzkim w dniach 12–13 maja 2017 roku.

Była to pierwsza powieść autora, ale już naznaczona irlandzkością w warstwie tematycznej i słownej. Przy czym nie wolno zapominać, że *Portret* jest książką o języku jako takim: o dojrzewaniu języka i o dojrzewaniu w języku:

Debiutancka powieść Joyce'a ustanawia tym samym – i przekonująco uwiarygodnia – zależność podmiotu od języka, który kształtuje podmiotu tego zmieniającą się tożsamość. Joyce bowiem nie pisał powieści psychologicznej, ale dzieło, w którym psychologia jest korelatem, a raczej funkcją języka. (...) Joyce prowadzi czytelnika od języka bajki poprzez mowę dziecka, gwarę uczniowską, język melodramatów i romansów brukowych, język homilii, kazań i traktatów teologicznych, filozoficznych i politycznych dysput, przez slang studencki i makaroniczną łacinę, aż po kończący powieść własny język prywatnego dziennika.

[Jarniewicz, 2012: 234–235]

Wróćmy też do cytowanego wcześniej fragmentu, który zawiera nader ważną dla nas informację:

(...) u Joyce'a język nigdy nie jest przeźroczysty. Nigdy nie jest bezproblemowym środkiem przekazu treści istniejących poza nim i przed nim, gdyż on sam stanowi treść całego Joyce'owskiego dzieła. Joyce nie pozwala czytelnikom tracić z pola widzenia słów, ich muzyki, kształtów i sensów – to one rządzą opisywaną rzeczywistością.

[Jarniewicz, 2012: 235]

Oczywiście wśród rozmaitych rodzajów języka, o których pisze Jarniewicz, poczesne miejsce zajmuje *Hiberno-English*, choć powinniśmy pamiętać, że nie jest to książka tak bardzo nim przesycona jak późniejszy *Ulysses*. Bierze się to po części z jej rozmiarów, ale też z tego, że autor prezentuje rozwój języka w wymiarze bardziej ogólnym i na przestrzeni lat. To nie jest tylko Dublin i tylko 16 czerwca 1904 roku, ale język kolejnych lat dojrzewania bohatera, wyznaczany przez różne rodzaje języka. W dodatku ten język ma charakter parodystyczny i Jarniewicz podaje przekonujące przykłady takich właśnie fragmentów we własnym tłumaczeniu. Dotyczy to choćby stylizacji na język elżbietańskiej poezji (2012:

244–245) czy język wiejski („prostacki”) (2012: 245), a także pseudołacinę studentów, w której można odnaleźć angielskie słowa²⁵.

Esej Jarniewicza stanowi komentarz do jego nowego tłumaczenia *Portretu*. Autor porównuje w nim swój przekład książki z 2006 roku z tym, jakiego dokonał jeszcze przed II wojną światową – w 1931 roku – Zygmunt Allan. O dziwo, ten starszy broni się całkiem dobrze – jest poprawny, idiomatyczny – a jego braki polegają właśnie na nieuwzględnieniu różnego rodzaju zabiegów językowych, które stosował Joyce. Nas jednak będą głównie interesowały wyrażenia dialektalne w *Hiberno-English* i to, jak poradzi z nim sobie: Zygmunt Allan w *Portrecie artysty z czasów młodości* (który będziemy oznaczać jako T1) i Jerzy Jarniewicz w *Portrecie artysty w wieku młodzieńczym* (oznaczanym jako T2).

Zanim przejdziemy do analizy tłumaczeń książki, warto wspomnieć, że Jerzy Jarniewicz zdawał sobie sprawę również z tego, że Joyce używa w portrecie irlandzkiej odmiany języka angielskiego. Wspominał o tym parokrotnie w różnych miejscach:

W irlandzkiej angielszczyźnie spójnik „and” stosowany jest co prawda znacznie częściej niż w brytyjskiej, zastępując także spójniki podrzędności „kiedy”, „ponieważ”, „choć”. Stąd zapewne tendencja Allana do swoistego polerowania w przekładzie irlandzkiej angielszczyzny na rzecz norm i wzorców jej odmiany brytyjskiej.

[Jarniewicz, 2012: 239]

Natomiast w wywiadzie, który przeprowadziła z nim Zofia Zaleska, znajdziemy taki fragment:

W pewnym momencie w powieści trafiamy na rozmowę Stephena z jezuitą angielskiego pochodzenia, jej tematem jest między innymi czynność wlewania oliwy do lampki oliwnej za pomocą lejka. Pojawiają się dwa odmienne słowa oznaczające lejek – jedno pochodzi z angielszczyzny irlandzkiej, a drugie z brytyjskiej. Problem polega na tym, jak po polsku oddać to, że jedno z tych słów

²⁵ Przywodzi to na myśl język, jakim posługują się upupieni uczniowie w *Ferdynandzie* Gombrowicza: „novus kolegas”, „Gwoliż jakim złośliwym kaprysom aury waszmość dobrodzieja persona tak późno w budzie się pojawia?”, „profesorus, lekcjus, polsku” (Gombrowicz, 1987: 25). Pamiętajmy zresztą, że *Ferdynand* i w ogóle większa część twórczości Gombrowicza (poza *Dziennikiem*, *Rozmowami z Dominikiem de Roux* i esejami) to również parodystyczna tragedia języka.

brzmi dla Anglika obco i jest niezrozumiałe. Zygmunt Allan przełożył te słowa jako „lejek” i „kominek”. „Lejek” ma być słowem zrozumiałym dla Anglika, a kominek tym, które sprawia mu trudność. Mnie to nie przekonywało – oba te polskie słowa mają tę samą końcówkę, to samo zdrobnienie, i nawet jeżeli nie wiemy, jaka jest funkcja przedmiotu, który nazywa się „kominek”, to nie jest to słowo, które by niepokoiło polskiego czytelnika. Wydawało mi się, że to błąd translatorski, że tłumacz zgubił tu właśnie obcość wyraźnie obecną w oryginale... (...) W poszukiwaniu drugiego określenia na lejek, które dla polskiego czytelnika konotowałoby obcość i było słowem od razu rozpoznawalnym jako „nie-nasze”, szukałem polskich regionalizmów, ale nic zadowalającego nie znalazłem. W końcu wpadłem na pomysł, aby sięgnąć do języka niemieckiego – po niemiecku lejek to *trichter*. Zdecydowałem się więc na parę „lejek i „trychter”... [Zaleska, 2016: 202–203]

W obu tłumaczeniach widać wysiłek nakierowany na to, żeby znaleźć drugi, mniej zrozumiały człon pary *funnel* – *tundish*, przy czym w T1 mamy neosemantyzm (choć nie możemy mieć pewności, czy nie jest to jakiś zapomniany regionalizm), zaś w T2 nakierowanie najpierw na mniej zrozumiałe regionalizmy polskie, a następnie użycie obcego słowa, choć wykorzystanego już w literaturze przez Juliana Tuwima (Tuwim, 1958: 190). Jeśli idzie o te pierwsze, oczywiście warto z nich czasami korzystać, żeby zaznaczyć obcość przekładu. Weźmy na przykład słowa i zwroty:

- cumelek (smoczek);
- kuknąć (spojrzeć);
- dziopa (dziewczyna);
- giry (nogi);
- bambetle (łachy);
- bułka chleba (bochenek chleba);
- fufajka (waciak).

Wszystkie one mogą być wykorzystane w przekładzie, najlepiej przemieszane, by nie wskazywały wyraźnie na jeden określony region. Natomiast ponieważ tłumacz T2 zdecydował się na słowo z języka obcego, pozostaje pytanie, czy nie lepszym rozwiązaniem byłoby zachowanie, może nieco spolszczonej irlandzkiej nazwy: „tundisz” albo, bardziej fonetycznie: „tandisz”?

Skupmy się więc na tych fragmentach książki, w których pojawiają się słowa lub zwroty w *Hiberno-English*. Pamiętajmy przy tym, że mamy do czynienia z bardzo konkretnym językiem:

W mojej analizie pragnę pokazać, że używany przez Joyce'a dialekt ma decydujący wpływ na język, którego używa większość postaci i dlatego książka przedstawia całkowicie realistyczny obraz sytuacji językowej w Dublinie w tym przełomowym momencie językowej historii Irlandii. Natomiast zderzenie języków pokazuje, jak główny bohater walczy, by znaleźć własny głos w polifonicznym zamęcie, który panował na przełomie wieków w Dublinie.
[Conde-Parilla, 2013: 33]

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej temu, jak tłumacze *Portretu* poradzi sobie z irlandzką odmianą języka angielskiego. Część przykładów pochodzi z eseju Conde-Parilla (2013) oraz Brookera (2004), ale większość z przypisów do angielskiego wydania książki – przypisów najwyraźniej potrzebnych również jej anglojęzycznym czytelnikom. Na początku zajmijmy się typowo irlandzkim słownictwem. W *Portrecie* nie ma go aż tak dużo jak w *Uliessesie*, ale wciąż możemy znaleźć tam charakterystyczne dla *Hiberno-English* słowa:

- *maneen* (obraźliwie; mały chłopiec): T1 wyrostki (97), T2 kurduple (99);
- *Ally Dally* (najlepsze, pisane wielką literą, gdyż ten termin odwołuje się do nazwy farmy, a jednocześnie – co istotne – w tekście chodzi o jedzenie): T1 Istne чудо (29), T2 Prima sorte (30)
- *pope's nose* (kawałek indyka o tej nazwie): T1 papieski nos (23)
T2 papieski nochal (33);
- *fecked* (ukradł): T1 ściągnęli pieniądze (41), skubnęli forszę (41)
- *emerald exercise* (zeszyt do zajęć patriotycznych): T1 zeszyt w szmaragdowej okładce (74), kajet w szmaragdowych okładkach (71)
i przypis, że jest to narodowy kolor Irlandii (265);
- *come-all-yous* (ballady uliczne): T1 te inne twoje ballady (94), T2 to twoje rzecz się stała niesłychana (90);

- *drisheens* (danie z owczych wnętrzności): T1 kiszka (94) T2 kiszka (90);
- *jackeen* (obraźliwie: ktoś gorszy, z niższej klasy): T1 frant (99), T2 szczawik (95);
- *Gael* (Irlandczyk): T1 Celt (180), T2 Celt (186);
- *bedad* (na Boga!): T1 Dalibóg/opuszczone (100), Niech mnie kule biją (x2, 96);
- *ay, yerra* (tak): T1 no, no/a jakże (100), jasne, no (96);
- *Fianna* (Finianie): T1 *fianna* x3, T2 *Fianna* x3 (208) Przypis: wojownicy (od zawołania bojowego finian) (267).

Ta lista słów i zwrotów charakterystycznych dla irlandzkiej odmiany języka angielskiego nie jest długa, a szkoda, bo można z prawdziwą przyjemnością cytować tłumaczeniowe rozwiązania i to w dodatku obu tłumaczy. Jarniewicz wydaje się tu oczywiście ciekawszy i – siłą rzeczy – bliższy współczesności, ale przynajmniej część proponowanych przez Allana tłumaczeń zaskakuje swoją trafnością. Niektóre się pokrywają, gdyż po prostu obu tłumaczom wydawały się najlepsze. Przekład Jarniewicza cieszy również przypisami, choć należy dodać, że jest ich za mało i pojawiają się dopiero na końcu książki, choć można przecież powiedzieć, że „za mało” jest pojęciem względnym, a takie a nie inne ich umiejscowienie wskazuje, że tłumacz nie chce traktować czytelników zbyt protekcyjnie... Widać jednak, że nawet na poziomie słownictwa można coś zrobić, żeby zaznaczyć inny charakter przekładanego tekstu. Z zastosowanych technik mamy tu:

- stylizację archaiczną (kajet, frant – bo tak tego drugiego słowa używał np. Sienkiewicz);
- stylizację potoczną (ściągnęli pieniądze, nochal, szczawik, kurdupel, jasne, no);
- użycie obcego słowa lub zwrotu (trychter, prima sorte);
- użycie neosemantyzmu (kominiek);

- tłumaczenie bezpośrednie (papierki nos/nochal, zeszyt w szmaragdowej okładce²⁶);
- aluzję kulturową („to twoje *rzecz się stała niesłychana*” – nawiązujące do przedwojennych ballad ulicznych czy też dziadowskich);
- neutralizację (kiszka, ballad).

Jednak w przeciwieństwie do przekładu Słomczyńskiego, neutralizacja pojawia się tutaj rzadko (częściej u Allana), zaś Jarniewicz stara się kompensować ewentualne straty na inne sposoby, co zobaczymy przy analizie dłuższych fragmentów. Dziwi natomiast brak – poza słowem *fianna* w obu przekładach – oryginalnych lub spolszczonych słów *Hiberno-English*, które można by wykorzystać w tłumaczeniu.

Kolejnym, bardziej skomplikowanym zadaniem, które stało przed tłumaczami, było przełożenie nacechowanych gaelicką składnią zwrotów. Co ciekawe, w książce ścierają się dwie odmiany tego języka: miejska i wiejska, ale mamy też trochę zwrotów neutralnych. Zaczniemy jednak od tej pierwszej:

Miejski *Hiberno-English*:

I will tell you what I will do and what I will not do.

T1: Powiem ci więc, co uczynię, a czego nie uczynię. (270)

T2: Dobrze, powiem ci, co zrobię, a czego nie zrobię. (256)

Now don't be putting ideas into his head, Said Mr Dedalus. Leave him to his Maker.

T1 Przestańże zawracać chłopcu głowę – rzekł pan Dedalus. – Daj mu święty spokój. (100)

T2 Ty mi go nie podpuszczaj – rzekł pan Dedalus. – Zostaw go Stwórcy. (96)

²⁶ To, że Jarniewicz używa w tym zwrocie słowa „kajet” wskazuje na jego anachroniczny charakter, co wydaje się doskonałym posunięciem.

John, sit you down, my harty.

T1 John, kochanku, siadaj. (29)

T2 John, staruszk, to twoje miejsce. (29)

This boy is after saying a bad word, teacher.

T1 Proszę pana nauczyciela! Ten chłopiec powiedział brzydkie słowo! (208)

T2 Ten chłopiec powiedział właśnie brzydkie słowo, panie psorze! (199)

A oto kilka przykładów z wiejskiej odmiany *Hiberno-English*:

The crook of it caught him that time he was done for.

T1 byłoby po nim, gdyby go był wtedy trzasnął zagiętym końcem. (196)

T2 gdyby ten kij go wtedy sięgnął, byłoby po człowieku (187)

A thing happened to myself

T1 Taka mi się rzecz przytrafiła (196)

T2 przydarzyło mi się coś dziwnego (187)

I disremember if it was October or November.

T1 Nie pamiętam już, czy to był październik, czy listopad. (196)

T2 Nie pomnę już, październik to był czy listopad. (Musi październik...) (187)

I bent down to her and Phth! says I to her like that.

T1 ja miałem w ustach pełno soku tytoniowego. Schyliłem się nad nią i powiadam jej ot tak: „Pcht!” (naśladuje splunięcie) (38)

T2 a ja miałem w ustach pełno soku tytoniowego. Nachyliłem się więc nad nią i siut! (udał, że pluje) (37)

Ah, there must be terrible queer creatures at the latter end of the world.

T1 He, strasznie chyba dziwne stworzenia żyją na samym końcu świata. (276)

T2 Hmm, na tych najdalejszych krańcach świata musi żyją stworki jakieś fikuśne i przeokropne. (261)

I na koniec tej części analizy przyjrzyjmy się jeszcze paru innym zwrotom z *Hiberno-English*:

—*How are you off, sir?*

—*Right as the mail, Simon*

T1

– Czym mogę służyć szanownemu panu?

– Chyba ptasim mlekiem. (31)

T2

– A szanownemu panu niczego nie brakuje

– Wszystkiego mam w bród, Simon (31)

Staff in the kisser (uderzyć w twarz)

T1 dostaniesz w mordę

T2 skuje ci mordę, że kurde popamiętasz

Every jackass going the roads thinks he has ideas.

T1 Każdy osioł wyobraża sobie, że posiada idee. (265)

T2 Każdy osioł, co łązi po ulicach, sądzi, że ma idee. (251)

But is it that that makes you go?

T1 Czy z tej przyczyny odjeżdżasz? (267)

T2 I z tego właśnie powodu wyjeżdżasz? (261)

Na poziomie fraz możemy zaobserwować nieco większą neutralizację, przy czym bardziej skłonny jest do niej Allan niż Jarniewicz. Ogólnie widzimy tu kilka różnych stylizacji:

- potoczną tam, gdzie w grę wchodzi język miejski („zawracać głowę”, „podpuszczać”, „skuć mordę”. „kurde”);
- bardzo wyraźną stylizację wiejską (zwłaszcza u Jarniewicza) we fragmentach o wiejskim charakterze (archaizm „nie pomnę”, „na tych najdalejszych krańcach świata musi żyją stworki jakieś fikuśne i przeokropne”);
- tłumaczenia dosłowne („co uczynię, a czego nie uczynię”, „co zrobię, a czego nie zrobię”), przy czym w przypadku „pcht” Allana takie fonetyczne przeniesienie nie wydaje się uzasadnione – jeśli nie chciał on skorzystać z neutralnego pfuj/tfuj, mógł na tej bazie utworzyć słowo „ptfuj”;
- neologizmy – tu akurat mamy jeden: „siut” w odniesieniu do plucia. I znowu trudno powiedzieć, co miał na myśli Jarniewicz – może odwoływał się do jakiegoś regionalizmu – ale w szerszym kontekście samo słowo nie wydaje się najszcześniejsze. Natomiast jak najbardziej uzasadnione wydaje się wskazanie na jego obcość.

Zauważmy, że różnica między tymi dwoma przekładami, widoczna już na poziomie słownictwa, tutaj się pogłębia. Allan bardziej tłumaczy znaczenia, Jarniewicz w większym stopniu bawi się językiem i można odnieść wrażenie, że jest w zdecydowanie większym stopniu świadomy odmienności tłumaczonego przez siebie tekstu.

Trzeba też pamiętać, że nawet analiza nieco dłuższych fragmentów tłumaczenia nie za każdym razem oddaje wszystkie wysiłki tłumacza, zmierzające do oddania odmienności języka, który tłumaczy. Powtórzmy, że z tej odmienności i w ogóle z funkcji języka u Joyce’a zdawał sobie sprawę Jarniewicz (2012: 232–247), który w trakcie tłumaczenia bawił się językiem i traktował go w bardzo całościowy sposób. Dlatego nawet jeśli w jakimś momencie mamy u niego do czynienia z neutralizacją zwrotu w *Hiberno-English*, to zaraz albo nieco później pojawia się kompensacja. W prezentowanych przykładach aż narzucało się to, żeby właśnie z tego powodu nieco rozszerzyć prezentowany przykład:

- październik to był czy listopad. (Musi październik...)

Nie dosyć, że mamy tu nieco zachwianą w stosunku do ogólnej polszczyzny składnię, to tłumacz, który do pewnego stopnia zneutralizował rymowany zwrot z irlandzkiej odmiany języka angielskiego (*I disremember if it was October or November*), zaraz jednak pomyślał o zrekompensowaniu tego braku („musi październik”). Jednak żeby móc w większym stopniu docenić te zabiegi, nie wystarczy nawet przyjrzenie się dłuższym fragmentom tekstu, gdyż kompensacja nie następuje bezpośrednio. Widać jednak, że Jarniewicz wie, że ma do czynienia z tekstem odmiennym od standardowej angielszczyzny i wykorzystuje tę wiedzę w całym tekście.

Warto natomiast zobaczyć, jak tłumacze radzą sobie z fragmentami tekstu, by móc ocenić takie cechy tłumaczenia, jak jego zrozumiałość lub – jakże typowa dla *Hiberno-English* – potoczystość:

He pushed open the latchless door of the porch and passed through the naked hallway into the kitchen. A group of his brothers and sisters was sitting round the table. Tea was nearly over and only the last of the second watered tea remained in the bottoms of the small glass jars and jampots which did service for teacups. Discarded crusts and lumps of sugared bread, turned brown by the tea which had been poured over them, lay scattered on the table. Little wells of tea lay here and there on the board and a knife with a broken ivory handle was stuck through the pith of a ravaged turnover.

[Joyce, 1972: 163]

Sprawdźmy najpierw przekład Allana (T1):

Pchnął wejściowe drzwi, które nie miały klamki, i wszedł przez pustą sień do kuchni. Bracia i siostry gromadnie siedzieli przy stole. Było już po podwieczorku. Resztki drugi raz parzonej, wodnistej herbaty pozostały na dnie szklanych dzbanuszków i słoików od konfitur, używanych do picia. Porozrzucane skórki i kawały słodkiego ciasta, pociemniałe od rozlanej herbaty, walały się na stole. Małe kałuże szklły się na nim tu i ówdzie, a ktoś wetknął nóż o połamanej rękojeści z kości słoniowej w miąższ pokruszonego pasztecika.

[Joyce, 1997: 175]

I chronologicznie kolejny przekład:

Pchnął pozbawione zamka drzwi wejściowe i przeszedł przez pusty korytarz do kuchni. Przy stole siedziała gromadka jego braci i sióstr. Było już prawie po podwieczorku, zobaczył tylko resztki dwukrotnie parzonej rozwodnionej herbaty na dnie małych szklanych kubków i słoiczków od powideł, które służyły za filiżanki. Porzucone okruszki i kawałki cukrzonego chleba, zbrązowiałe od rozlanej herbaty, zaśmiecały stół. Gdzieś na blacie lśniły kałuże herbaty, a nóż ze złamaną rękojeścią z kości słoniowej tkwił wbity w środek nadjedzonego paszteciku.

Joyce (2016: 167)

Jak widać, na początku obrazy ubóstwa w obu tłumaczeniach są zbliżone, choć oczywiście lepiej, że główny bohater pchnął pozbawione zamka (a nie klamki) drzwi. Ważny też jest cukrzony chleb (zamiast „słodkiego ciasta” – bo rodzi się pytanie: jakie ciasto jest niesłodkie?). Może on przypominać starszym czytelnikom dzieciństwo, a młodszym pokazywać, na czym polega godne znoszenie biedy, kiedy to za główny posiłek (*tea*) służy pasztecik i cukrzony/cukrowany chleb.

Jednak następny przykład jest bardziej nacechowany, jeśli idzie o *Hiberno-English* i pojawił się już w kontekście słownictwa kominek/trychter). Teraz przyjrzyjmy się całemu fragmentowi z książki:

—A tundish, said the dean reflectively. That is a most interesting word. I must look that word up. Upon my word I must.

His courtesy of manner rang a little false, and Stephen looked at the English convert with the same eyes as the elder brother in the parable may have turned on the prodigal. A humble follower in the wake of clamorous conversions, a poor Englishman in Ireland, he seemed to have entered on the stage of jesuit history when that strange play of intrigue and suffering and enty and struggle and indignity had been all but given through- a late comer, a tardy spirit. From what had he set out? Perhaps he had been born and bred among serious dissenters, seeing salvation in Jesus only and abhorring the vain pomps of the establishment. Had he felt the need of an implicit faith amid the welter of sectarianism and the jargon of its turbulent schisms, six principle men, peculiar people, seed and Snake baptists, supralapsarian dogmatists.

[Joyce, 1972: 188]

T1:

– Kominek – powtórzył dziekan powoli. – Nadzwyczaj interesujące słowo. Muszę poszukać w słowniku. Koniecznie, koniecznie.

Układność jego traciła lekkim fałszem i Stefan spoglądał na tego angielskiego konwertytę takim samym wzrokiem, jakim, być może, starszy brat patrzył w przypowieści na brata marnotrawnego. Jako jedna z wielu miernot na fali głośnych nawróceń, ten biedny Anglik, znalazłszy się w Irlandii, wstąpił, zdaje się, na scenę jezuickich dziejów, gdy owa dziwna gra intryg, mąk, zawiści, walki i obelg dobiegała już końca - maruder, ociągający się duch. Co było dlań punktem wyjścia? Może urodził się i wychował wśród zaciętych odszczepieńców, upatrujących zbawienie tylko w Jezusie, a czujących odrazę do próżnego przepychu Kościoła anglikańskiego? Czy może odczuł potrzebę wiary bez zastrzeżeń, znajdując się w kłębowisku sekciarstwa, wśród rozgwaru burzliwych schizm, baptystów sześciu zasad, „dziwnych ludzi” z sekty ewangelicznej, baptystów nasiennych i węzowych, supralapsariańskich dogmatystów?

[Joyce, 1977: 204]

I T2:

– Trychter – zamyślił się prodziekan. – Wyjątkowo interesujące słowo. Muszę to sprawdzić. Słowo daję, muszę to sprawdzić.

Jego uprzejme maniery zabrzmiały nieco fałszywą nutą i Stephen spojrzał na tego angielskiego konwertytę takim samym wzrokiem, jakim w biblijnej przypowieści mógł spoglądać na syna marnotrawnego jego starszy brat. Zdawało się, że ten pokorny naśladowca podążający śladem krzykliwych nawróceń, ten biedny Anglik w Irlandii, wstąpił na scenę jezuickiej historii, kiedy ta dziwna sztuka, pełna intryg, cierpienia, zawiści, walk i upokorzenia, właśnie dobiegła końca – spóźniony, opieszale duch. Skąd wyruszył? Może urodził się i wychował pośród poważnych dysydentów, którzy jedynie w Chrystusie widzieli zbawienie i gorszyli się próżnymi ceremoniałami państwowego Kościoła. Czy czuł potrzebę bezwarunkowej wiary w samym sercu sekciarskiego zamętu i w bełkocie jego burzliwych schizmatycznych odłamów: mężów sześciu zasad, wybrańców, baptystów nasienia i baptystów węża, supralapsariańskich dogmatyków?

[Joyce, 2016: 194–195]

Należy też dodać, że w drugim tłumaczeniu mamy dwa przypisy: pierwszy dotyczący burzliwych nawróceń i drugi protestanckich dysydentów. Przede wszystkim stykamy się tu z sytuacją dwóch narodów „podzielonych wspólnym językiem”. Jedno słowo sprawia, że Stephen nagle czuje obcość o podłożu dla niego fundamentalnym – czyli religijnym. Należy przyznać, że w tłumaczeniu

Jarniewicza cała sytuacja jest jaśniejsza i bardziej oczywista. I chociaż brakuje tutaj (poza jednym słowem) oczywistych elementów *Hiberno-English*, to właśnie język staje się tu elementem zabawy i wyobcowania.

Zabawy, ponieważ Jarniewicz zauważa niezręczną dwuznaczność, w jaką wpada prozdziekan i ją nam przekazuje: „interesujące słowo – słowo daję”. Z drugiej strony język Stephena obfituje w aliteracje: „pokorny naśladowca podążający śladem krzykliwych nawróceń”, „w samym sercu sekciarskiego zamętu”, „potrzebę bezwarunkowej wiary”. W drugim przekładzie jest też jasne, że jezuita jest tylko duchem na pustej scenie, na której niewiele się już dzieje. Przyszedł jako obcy i obcy pozostanie.

Stąd właśnie wyobcowanie, a język całego fragmentu służy do tego, by to podkreślić, co widać w późniejszym fragmencie:

Pomyślał [Stephen]: język, którym właśnie mówimy, jest wpierw jego językiem, a potem dopiero moim. Jakże różne są słowa: „dom”, „Chrystus”, „piwo”, „mistrz” w jego ustach i w moich! Ileż to wypowiadam, czy zapisuję te słowa, budzi się w mej duszy niepokój. Jego język, taki swojski i taki obcy, już na zawsze pozostanie dla mnie językiem nabytym. Nie stworzyłem ani nie zatwierdzałem słów tego języka. Głos mój broni się przed nimi. Dusza moja dręczy się w cieniu jego mowy.

[Joyce, 2016: 195]

Stephena uderza „suchy ton” (Joyce, 2016: 195) dziekana, ale nie może oczywiście zdobyć się na refleksję, dotyczącą właśnie różnicy na poziomie języka. Żałuje raczej, że nie mówi tak „czystym” angielskim jak jezuita, nie wchodząc na wyższy poziom świadomości językowej.

Na ten poziom niewątpliwie wszedł sam autor obu omawianych książek. Nie stało się to od razu, bo jeśli przyjrzymy się uważnie wszystkim jego dziełom, to zauważymy, że w *Dubliners* zaczął od określenia swojej irlandzkości na poziomie ideowym i dopiero w *Portrecie* dołączył do tego elementy językowe, które następnie rozbudował i wzbogacił o inne rodzaje języka w *Ulyssesie*. W tym kontekście *Finnegans Wake* jest już wielką rozprawą z językiem jako takim, tak jak, właśnie na poziomie idei, z całą historią.

Trzeba też wspomnieć, że istnieją jeszcze fragmenty *Ulyssesa* przełożone przez Józefa Czechowicza do „Literatury na Świecie” (Joyce, 1973: 245–267). Trudno jednak je rozpatrywać z punktu widzenia hibernizmów, gdyż te zupełnie w nim znikają. Na korzyść Czechowicza świadczy to, że dał tu przypisy, których brakuje u Słomczyńskiego. Niestety, u Czechowicza znajdziemy też wiele niezręczności, w tym także w polszczyźnie („herbata zagotowała się”, „Mr Coghlan”, „nachalny charakter pisma”, „korona Derby” – na rodzaj porcelany wytwarzanej w Derby pod patronatem króla), ewidentnych błędów (*tam* – futerko z tchórza, *scald* – wypłucz, *sheet kindly let* – strona uprzejmie zagięta), jak również kalek z języka angielskiego (tell us in plain words – opowiedz nam „swoimi słowami”).

Nas interesowała przede wszystkim irlandzkość obu najbardziej irlandzkich książek Joyce’a i z jednej strony możemy stwierdzić, że chociaż jest ona słabiej zaznaczona w dawniejszych przekładach (Słomczyński, Allan), to jednak się w nich pojawia. Co więcej, nowy przekład Jarniewicza wydaje się ją uwzględniać w znacznie większym stopniu i w szerszym niż do tej pory kontekście. Z całą pewnością jest to zasługa samego tłumacza, ale też zapewne wszystkich zaprezentowanych zwłaszcza w III rozdziale niniejszej pracy dzieł teoretycznych, które zajmowały się tym tematem.

Natomiast jeśli idzie o ocenę tłumaczenia Allana, nie sposób nie zgodzić się z Magdaleną Sankowską:

Zygmunt Allan z pewnością lepiej poradził sobie z oddaniem oficjalnego, a nie potocznego języka Joyce’a. Co więcej, jego sposobem na oddanie nieformalnego języka jest nadmierna kolokwializacja tegoż, a także wprowadzanie niepotrzebnych wulgaryzmów lub wprost przeciwnie: wygładzanie składni i stylu tak, że nie różnią się za bardzo od oficjalnych. Zarówno to, jak i nieudane próby oddania humoru słownego powodują, że polskie tłumaczenie *Portretu artysty* różni się znacząco od oryginału.

[Sankowska, 2002: 104]

4.3. Flann O’Brien

Drugim z omawianych pisarzy, który wyrósł z ducha Joyce’a i wielokrotnie do niego nawiązywał jest Brian O’Nolan (1911–1966), który jednak podpisywał

swoje angielskie książki nazwiskiem Flann O'Brien. Poza tym pisywał on też po gaelicku, co może tłumaczyć, dlaczego w jego przypadku *Hiberno-English* stał się tak ważnym narzędziem literackich poszukiwań. Jego dwie wczesne powieści są przesiąknięte tym językiem: jego potocznością, humorem i niezwykłością.

Z drugiej strony, był on też do pewnego momentu jednym z najmniej docenianych irlandzkich pisarzy, a jego najważniejsze dzieła pozostawały prawie nieznane. Nawet w Irlandii bardziej ceniono go jako dziennikarza niż pisarza, choć trudności związane z lekturą jego książek są nieco inne niż w przypadku Joyce'a.

Flann O'Brien jest przede wszystkim parodystą, humorystą i językowym ekscentrykiem, nawiązującym do tradycji *Tristrama Shandy*. Jego humor nie zawsze jest oczywisty, bywa erudycyjny i wymaga od czytelnika uwagi. Jest też oczywiście niezwykle trudny do przetłumaczenia. Poza tym O'Brien żongluje stylami w sposób prawdziwie mistrzowski, co czyni go jeszcze trudniejszym do przekładania. Mamy więc w jego przypadku nagromadzenie rozmaitych problemów tłumaczeniowych, ale oczywiście skoncentrujemy się na podstawowym dla nas przekładzie wyrażenń dialekalnych z *Hiberno-English*, wspominając czasami też o innych kwestiach.

Podstawowa analiza obejmie najważniejsze powieści pisarza: *At Swim-Two-Birds* (1939) i *The Third Policeman* (napisana w latach 1939–1940, a opublikowana po śmierci pisarza, w 1968 roku), ale też przyjrzymy się dwóm innym tłumaczonym na język polski książkom O'Briena, a mianowicie *The Hard Life* (1962) i *The Dalkey Archive* (1964). We wszystkich znajdziemy *Hiberno-English*, chociaż to dwie pierwsze, napisane jedna po drugiej, stanowią jego najlepszą egzemplifikację.

4.3.1. Co z tymi ptakami?

At Swim-Two-Birds jest książką niezwykłą i to pod wieloma względami. W warstwie językowej w dużej mierze opiera się na *Hiberno-English*, ale stanowi mieszaninę różnych stylów i rejestrów. Pozornie jesteśmy ponownie, jak u Joyce'a, w Dublinie, tylko dziesięć lat później. I to jakby w środku rozdziału o cyklopach, w którym Joyce w największym stopniu wykorzystał gwarę swego rodzinnego miasta. Ale z drugiej strony jesteśmy też w głowie autora (anonimowego), który tworzy autora (Dermot Trellis), tworzącego postaci, które się przeciwko niemu buntują. Książka ma trzy początki i zasiedlają ją zarówno postaci rzeczywiste, historyczne,

jak i fantastyczne, jak „przedstawiciel klasy diabelskiej” Puk MacPhellimey. Nietrudno się więc domyślić, że mamy do czynienia z książką parodystyczną, wręcz groteskową:

O'Brien umieszcza w niej [tej książce] mnóstwo postaci z irlandzkiej kultury, z mitów i legend, ludowych opowieści i dawnych dzieł literackich, a także bardziej współczesne postaci literackie. Stanowią one dodatek do wręcz nieokielznanego (*hysterical*) humoru książki, a jednocześnie stanowią adaptacje i parodie promowanych przez państwo bohaterów (*identity models*)...

[Evans, 2003: 93]

Jeśli więc *Ulysses* Joyce'a zawierał elementy parodystyczne i zabawne, to *At Swim-Two-Birds* jest z gruntu taką właśnie książką. To niezwykle ważna informacja i powinna znaleźć odzwierciedlenie w tłumaczeniu książki.

Polskie tłumaczenie wyszło spod pióra Krzysztofa Fordońskiego, który następnie, w reakcji na artykuł Macieja Świerkockiego (1998), napisał artykuł polemiczny na temat tłumaczenia tej książki. Pierwszym omawianym tam problemem jest oczywiście tytuł książki O'Briena, ważny również w kontekście obecnej pracy, gdyż stanowi angielską wersję gaelickiej nazwy:

Początkowo miałem zamiar przetłumaczyć tytuł jako *W Swim-Two-Birds*, ale po polsku byłby on bardzo trudny do wymówienia, nie mówiąc o zapamiętaniu, i łatwo mógłby wypaść z głowy w drodze do najbliższej księgarni. On sam jest przykładem błędnego tłumaczenia, gdyż ta dziwna nazwa stanowi bezpośrednie przeniesienie irlandzkiego *Snamh-da-en*, i jest jednym z wielu przykładów dziewiętnastowiecznego tłumaczenia lub zanglicyzowania celtyckich terminów geograficznych. Dlatego usprawiedliwione byłoby tłumaczenie *W Pływają-Dwa-Ptaki*, gdyby było to akceptowalne w języku polskim i nie naruszało ogólnej zasady, która zakazuje tłumaczenia nazw geograficznych.

[Fordoński. 1999: 73]

Fordoński niewątpliwie ma rację, odnośnie do istnienia takiej zasady, ale pamiętajmy, że w tłumaczeniach zasady są po to, żeby je łamać. Oczywiście tylko w sytuacjach, w których znajdziemy dobre ku temu powody. Kiedy zatem tłumaczymy nazwy geograficzne albo wręcz wstawiamy do tłumaczenia własne,

zmyślone (choć związane w ten lub inny sposób z tekstem)? Możemy wymienić kilka możliwości:

- w tekstach dla dzieci;
- kiedy dana nazwa niesie w sobie jakąś ważną informację;
- kiedy tekst ma charakter parodystyczny.

Trudno o bardziej nieokiełznany humor niż O'Briena, dlatego neutralny tytuł, jaki zaproponował Fordoński (*Sweeny wśród drzew*) nie wydaje się tutaj najodpowiedniejszy. Ponieważ tytuł brzmi dziwnie po angielsku, możemy się pokusić o powtórzenie tego w naszym rodzimym języku. Na przykład: *W Dwa-Ptaki-Płynie* albo, jeśli rzeczywiście nazwa odnosi się do wyspy: *Na Płynie-Dwa-Ptaki*. I to właśnie z formą niepoprawną czy wiejską: „płynie”, a nie neutralnym: „płyną”. Z tego, że ewokowane znaczenie nazwy własnej stanowi jej „dominantę semantyczną”, jakby powiedziałby Barańczak, zdawał sobie sprawę polski tłumacz książki *Hard Life* Flanna O'Briena, który zdecydował się oddać przynajmniej część znaczeń zawartych w określeniu: *Father Fahrt*. I chociaż zaproponowane określenie „ksiądz Pierdt” gubi aluzję do drogi, która pojawia się z racji niemieckiego słowa, a oddaje jedynie angielską, to chyba ten komiczny i ludyczny charakter tego określenia jest tutaj bardziej istotny.

Taką potrzebę zabawy i łamania najrozmaitszych reguł dostrzegli tłumacze *At Swim-Two-Birds* na węgierski, którzy nie tylko przetłumaczyli tytuł (na węgierski), używając na określenie nazwy geograficznej jednego słowa bez dywizów, co nakazywała im gramatyka ich języka (Mihálycsa, 2013: 668), ale też szukali sposobu na tłumaczenie *Hiberno-English*:

Ten żartobliwy, ekscentryczny język pełen gaelickiej składni i bezpośrednich tłumaczeń z gaelickiego, z wyraźnym wskazaniem na dubliński język mówiony jest pomniejszą wersją *Hiberno-English* i z całą pewnością nie ma odpowiednika w węgierskim, języku, w którym brakuje dialektów czy odmian języka we własnej tradycji literackiej i który dysponuje jedynie poddialektami o charakterze regionalnym. Co ważniejsze przy tłumaczeniu *Hiberno-English* trzeba znaleźć – czy raczej, wynaleźć – język, który mógłby funkcjonować jako tłumaczeniowy idiom, oparty na hybrydowości i językowych krzyżówkach standardowej wersji języka docelowego. Dlatego zaproponowaliśmy w tłumaczeniu świadomie

eklektyczny, wymyślony węgierski odpowiednik *brogue*, jednocześnie miejski i wiejski.

[Mihálycsa, 2013: 74]

I dalej:

Przypomina on [język przekładu – przyp. K.P.] naprawdę kongenialne tłumaczenie *At Swim-Two-Birds* na rumuński, w którym Adrian Oțoiu oddał język kowbojów poprzez interesujące połączenie dialektów transylwańskich – a więc wyrażnie niestandardowych – z wielosłowiem, nieoczekiwanymi zwrotami typowymi dla Siedmiogrodu, a ich rozmowy przy stole przywodzą na myśl zabawne postaci ze sztuk Iona Luca Caragiala z końca dziewiętnastego wieku. Są to niedouczeni dorobkiewicze z przedmieść stolicy Rumunii, których niepoprawny język aż roi się od niezwykłych malapropizmów i błędów.

[Mihálycsa, 2013: 74]

Jak widać, zarówno tłumacze na język węgierski, jak i tłumacz rumuński złamali zasadę, żeby nie przenosić określonych dialektów do języka tłumaczenia. I znowu, przyświecała im myśl, że *At Swim-Two-Birds* jest powieścią wyjątkową, łamiącą wszelkie reguły, a przez to także zachęcającą wszystkich – czytelników, tłumaczy – do ich łamania i przekraczania literackich granic.

Zobaczmy, jak ta transgresja wygląda w przypadku *Sweeny’ego wśród drzew*. Polski tłumacz książki niewątpliwie dostrzegał jej wyjątkowość (podobnie jak Słomczyński w przypadku *Ulisses*), wielogłosowość i humor. Dostrzegł też wyjątkowy również jak na *Hiberno-English* zapis narracji i dialogów i go powtórzył, gdyż w tym wypadku jest to z całą pewnością najlepsze rozwiązanie. Można mieć wątpliwości, który z tłumaczy Joyce’a zrobił lepiej: Słomczyński (1992), zachowując zapis irlandzki czy Allan (1977) i Jarniewicz (2016), decydując się na „przetłumaczenie” standardowego zapisu *Hiberno-English* na tradycyjny zapis polski. Wydaje się, że każdy sposób jest dobry na podkreślenie niezwykłości tej prozy...

Jednak ocena tłumaczenia powinna się opierać na nieco bardziej pogłębionej analizie. Zacznijmy tradycyjnie od słownictwa, choć w przypadku tej książki najważniejsze wydają się pełne zwroty i dłuższe fragmenty, gdyż tak naprawdę to one – a nie pojedyncze słowa czy nawet dłuższe frazy – wyrażają typowo irlandzki charakter tej prozy.

Z typowo irlandzkich słów i krótkich frazeologizmów możemy tu wymienić:

- *pome(s)* (jako malapropizm *poems*): wiersz, wiersze (80);
- *polis* (malapropizm *police*): policjant (57);
- *come-all-ye*: stara piosenka (143) – przypomnijmy: twoje ballady (Allan, 1977: 94), te twoje *rzecz się stała niesłychana* (Jarniewicz, 2016: 90);
- *mental ludo*: psychiczne gierki (106);
- *me boyo* (kolejne zniekształcenie słowa, tym razem *boy*): mój drogi (131);
- *tyke* (psotne dziecko): kundel (78);
- *got windy*: zrobili zwrot (62).

Tę listę można by ciągnąć, ale z podobnym skutkiem. Jak widać Fordoński w przeciwieństwie do Słomczyńskiego doskonale zrozumiał znaczenie kolejnych hibernizmów, a jednocześnie wszystkie je zneutralizował. Jest to do pewnego stopnia zrozumiałe, gdyż właśnie słowa i krótkie frazy najtrudniej egzotyzować, chociaż przypomnijmy, że polski tłumacz *Hard Life* oddał malapropizm *misterpiece* z dedykacji książki jako „arcydzieło”. Również u Jarniewicza znajdziemy kilka ciekawych prób tego rodzaju zabiegów. Egzotyzacje pojawiają się u Fordońskiego wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z elementami kultury irlandzkiej. Mamy więc:

- Puka (tego samego co u Szekspira) (od s. 7);
- Irlandzkie Bractwo Chrześcijańskie (od s. 21);
- oryginalne tytuły piosenek i tańców: *Walls of Limerick*, *The Flogging Reel* (93), *Tipperary* i *Nevile Deane*;
- nazwę ptaka „pilibeen” (13), przy czym Fordoński pomija przy okazji konotacje seksualne (patrz Mihálycsa, 2013: 72);
- nazwy geograficzne, również te zmyślane lub zabawne;
- imiona własne, również te, którymi O’Brien się bawi.

Widzimy więc, że nawet tutaj dochodzi do pewnego spłaszczenia tłumaczenia w stosunku do oryginału. Tym bardziej należy się uważnie przyjrzeć temu, co stanowi całkowicie podstawowy element całej książki, a mianowicie zupełnie wyjątkowym zwrotom, od których aż roi się w książce (przez co jest ona nieodparcie zabawna), a także dłuższym fragmentom, które określają jej różnorodność i stylistykę.

Zacznijmy od tych pierwszych. Trudno sobie wyobrazić jakiegoś anglojęzycznego czytelnika, który nie zorientowałby się, że ma tu do czynienia z irlandzką odmianą angielskiego. Przyjrzyjmy się kilku wybranym zwrotom i ich polskiemu tłumaczeniu:

- *I could vault that vault too, said the hag and straightway she vaulted the carne vault*: Ja (chodzi o wiedźmę, która rywalizuje ze Sweenym) też potrafiłbym zrobić taki sus. I jak powiedziała, tak uczyniła (76);
- *Poet removed his frown*: Poeta się rozpogodził (132);
- *Well that was a kick for you where-you-know*: No cóż, to było jak kop sam wiesz gdzie (58);
- *It is true, said Finn, that I will not*: Zaprawdę, rzekł Finn, nie uczynię tego (69);
- *Keep the fun cleen*: Dosyć tych żartów (69);
- *I liked it and liked it well*: To było dobre, bardzo dobre (81).

Wszystkie te przykłady wydają się w miarę proste do przetłumaczenia, choć jednocześnie dosyć specyficzne. Jak widać Fordoński neutralizuje większość z nich, a nawet w pierwszym przykładzie decyduje się na jednokrotne użycie słowa „sus”, choć słowo *vault* pojawia się w tym fragmencie aż czterokrotnie. Wydaje się, że jedynym pomysłem na zaznaczenie inności i odrębności tego języka jest tutaj archaizacja („zaprawdę”, „uczynię”), czasami o bajkowej proveniencji („jak powiedziała, tak uczyniła”). Wydaje się, że to trochę mało, choć z drugiej strony mamy tu też próby kompensacji, czy może raczej dokładnego tłumaczenia: „wyciągnął do ognia wachlarz swoich dziesięciu palców” (1996a: 67). Fordoński jest z całą pewnością tłumaczem bardziej świadomym niż Słomczyński i dobrze

znającym sztukę przekładu, brakuje mu tylko wyczucia tego właśnie niezwykle skomplikowanego tekstu.

Przyjrzyjmy się jeszcze paru znacznie bardziej wymagającym fragmentom. Nie wszystkie są czystej wody hibernizmami, ale doskonale mieszczą się w irlandzkiej poetyce:

– *You're a terrible man for the blankets*: Jesteś okropnym śpiochem (106);

– *There are two ways to make big money, he said, to write a book or to make a book*: Istnieją dwa sposoby zarobienia wielkich pieniędzy, powiedział, napisać książkę albo wygrać na wyścigach (24).

– *That's all my bum*: Akurat (26);

– *He was a man that could meet them... and meet the best... and beat them at their own game*: To był człowiek, który mógł ich spotkać... i pokonać ich wszystkich (79);

– *This Sergeant Craddock was an ordinary bloody bobby on the beat, down the country somewhere. A bit of a bags, too*: Sierżant Craddock był najzwyczajszym policjantem, gliną pilnującym porządku we wsi (...) w dodatku dość tłustawym (92);

– *He corrupted schoolgirls away from their piety by telling impure stories and reciting impious poems in their hearing. Holy purity he despised*: Deprawował pobożne uczennice, opowiadając im nieczyste historyjki i recytując w ich obecności bezbożne wierszyki. Nienawidził cnoty czystości (187).

Po uważnym przyjrzeniu się tym fragmentom nasuwa się co najmniej kilka, nie zawsze do końca jednoznacznych wniosków. Dwie rzeczy są pewne: Fordoński doskonale rozumie tekst książki i stara się go oddać poprawną polszczyzną, choć jednocześnie neutralizuje wiele rzeczy, składających się na jej urodę. Wydaje się też, że zdaje sobie sprawę z ogromu zadania, którego się podjął, ale w pierwszych trzech przykładach neutralizuje i spłaszcza to, co tak pięknie wybrzmiewa w *Hiberno-English*. Dla tych zwrotów można by albo poszukać polskich odpowiedników, albo wynaleźć coś bardziej odpowiedniego:

- furda tam!;
- okrutnie lubisz swe łóżko;
- robić zakłady i założyć sobie, że się napisze książkę.

To tylko garść propozycji, wcale niewyselekcjonowanych, ale chyba w nieco większym stopniu nawiązujących do oryginału niż to, co proponuje Fordoński. Warto też poszukać odpowiednich zwrotów zarówno w polskiej prozie ze specyficznym językiem (Gombrowicz, Białoszewski, a może nawet Lem?), jak i poezji (Leśmian, Gałczyński...), by rozwiązać wszystkie problemy, które czają się w prozie O'Briena. Kolejną rzeczą, jaką możemy tu zrobić, jest wsłuchanie się w już istniejący język literacki, pochodzący choćby ze sztuk teatralnych. Oto dwa przykłady ze sztuki z Teatru Dramatycznego w Białymstoku²⁷:

- zainstalować zegarek na rękę;
- żadnej cywilizacji w sobie nie posiadają.

Właśnie przy takich tłumaczeniach należy się zachowywać jak „tautolog” z cytowanego już eseju Jana Gondowicza (2012).

Czwarty z przytoczonych fragmentów jest szczególnie, ponieważ mowa w nim o Jemie Caseyu, „zwykłym niewykształconym robotniku” (1996a: 79), który tworzył piękniejsze wiersze niż „prawdziwi” poeci. Pomijając oczywistą neutralizację, wydaje się, że Fordoński źle tu tłumaczy słowo *meet* (jako „spotkać”, a nie „sprostać” [poetom]), lecz nie to jest tutaj najistotniejsze, ale zgubienie wewnętrznego rymu *meet – beat*, który właśnie odnosi się do poezji.

Czasami jednak zdarza się, że Fordoński znajduje odpowiednie zwroty, na przykład świetnie poradził sobie z dwiema aliteracjami w piątym fragmencie: „najzwyklejszym policjantem, gliną pilnującym”, „w dodatku dość tłustawym” i dobrze przetłumaczył hibernizm *bags*, który ma inne znaczenie w standardowej angielszczyźnie. Całkiem dobrze brzmi też ostatni przytoczony fragment, choć można się zastanawiać, czy zamiast „w ich obecności” nie dać „w ich przytomności” i nie zaznaczyć jakoś odmiennej składni ostatniego zdania. Poza tym

²⁷ Przykłady ze sztuki *Zapiski oficera armii czerwonej* opartej na książce Sergiusza Piaseckiego.

w naszej tradycji literackiej mamy słowo „pensjonarki” (*schoolgirls*), które można tu wykorzystać, ponieważ w „pobożnych pensjonarkach” mielibyśmy kolejną aliterację.

Na koniec przyjrzyjmy się dwóm dłuższym fragmentom tłumaczenia:

I beg your pardon for interrupting, said Shanahan, but you're after reminding me of something, brought the thing into my head in a rush.

He swallowed a draught of vesper-milk, restoring the cloudy glass swiftly to his knee and collecting little belated flavourings from the corners of his mouth.

That thing you were saying reminds me of something bloody good. I beg your pardon for interrupting, Mr. Storybook.

In the yesterday, said Finn, the man who mixed his utterance with the honeywords of Finn was the first day put naked into the tree of Coill Boirche with nothing to his bare hand but a stick of hazel. On the morning of the second day thereafter...

Now listen for a minute till I tell you something, said Shanahan, did any man here ever hear of the poet Casey?

[O'Brien: 2001: 72]

I wersja polska:

Proszę wybaczyć, że przerwę, rzekł Shanahan, ale przypomniał mi pan o czymś, co właśnie wpadło mi do głowy.

Przełknął łyk wieczornego mleka, zgrabnie odstawiając zamgloną szklankę na kolano i ocierając kąciki ust.

Wszystko, co nam pan rzekłeś, przypominało mi o czymś niezwykle interesującym. Przepraszam, że panu przerwałem, panie Opowiadaczu.

Wczoraj, rzekł Finn, człowiek, który wtrącił się w słodkie jak miód słowa Finna, pierwszego dnia został zawieszony nagi na drzewie Coill Boirche, jedno z gałązką leszczyny w nagiej dłoni. Rankiem dnia drugiego...

Posłuchaj pan przez chwilę, bo mam panu coś do powiedzenia, rzekł Shenahan, słyszałeś kiedyś o poecie Casey?

[O'Brien, 1996a: 77–78]

Niestety, w tym fragmencie z *Hiberno-English* pozostały jedynie nazwy własne. Poza tym tłumacz oddał jej sens i czasami próbował też bez większego powodzenia zaznaczyć charakter tekstu, tłumacząc dosłownie „zamgloną szklankę” oraz „wczoraj” (w sensie: dawniej) i z lekka archaizując „rankiem dnia drugiego”.

W dodatku, zapewne z winy korekty, mamy tutaj zwrot: „jedno z gałązką leszczyny” (powinno być: jeno – *but a stick of hazel*). Co natomiast znika?

- *you're after reminding me*: przypomniał mi pan;
- *vesper-milk*: wieczornego mleka;
- *collecting little belated flavourings from the corners of his mouth*: ocierając kąciki ust;
- *bloody good*: niezwykle interesującym;
- *honeywords*: słodkie jak miód słowa (miodopłynne?).

Z całą pewnością rachunek strat jest zbyt wielki, zwłaszcza że w przypadku paru zwrotów rozwiązanie wydaje się w miarę oczywiste. Dlaczego nie mamy tu „nieszpornego mleka” (a w zasadzie, co byłoby bardziej poprawne po polsku: „mleka z nieszpornego udoju”?) i „miodopłynnych” słów? Nad resztą przykładów warto się zastanowić, ale zapewne można by jakoś podkreślić ich odmienność.

Drugi proponowany fragment operuje zupełnie innym stylem:

The knees and calves to him, swealed and swathed with soogawns and Thomond weed-ropes, weresmutted with dungs and dirt-daubs of every hue and pigment, hardened by stainings of mead and trickles of metheglin and all the dribblings and drippings of his medher, for it was the custom of Finn to drink nightly with his people.

I am the breast of a young queen, said Finn,

I am a thatching against rains.

I am a dark castle against bat-flutters.

I am a Connachtman's ear.

I am a harpstring.

I am a gnat.

The nose to his white wheyface was a headland against white seas with height to it, in all, the height often warriors man on man and with breadth to it the breadth of Erin. The caverns to the butt of his nose had fulness and breadth for the instanding in their shade of twenty arm-bearing warriors with their tribal rams and dove-cages together with a generous following of ollavs and bards with their

lawbooks and their verse-scrolls, their herb-pots and their alabaster firkins of oil and unguent.

[O'Brien, 2001: 15]

Mamy tu więc „humorystyczną albo quasi-humorystyczną wycieczkę w celtycką mitologię, którą Fordoński tłumaczy w następujący sposób:

Kolana i łydki otulał mu i oplątywał oset i powój z Thomond, portki były poznaczone wszelakim roślinnym sokiem i pigmentem, zeszywniałe od plam pitnego miodu, strumyczków meteglin i kropelek medher, ponieważ miał Finn w zwyczaju spędzać noce na pijatykach ze swymi ludźmi.

Jam jest pierś młodej królowej, rzekł Finn,

Jam jest strzecha przeciw deszczom.

Jam jest mroczny zamek przeciw trzepotaniu nietoperzy.

Jam jest ucho męża z Connachtu.

Jam jest struna harfy.

Jam jest komar.

Nos na jego białej jak mleko twarzy wznosił się jak półwysep pośród białego morza, wysoki jak dziesięciu wojowników stojących jeden na drugim i szeroki jak Eryn zielony. Dwie jaskinie w jego nosie miały szerokość i głębokość groty, w której cieniu schronić się może dwudziestu zbrojnych wojowników ze swymi plemiennymi baranami i kłatkami na gołębie, wraz z wielkim orszakiem ollawów i bardów niosących księgi praw i zwoje wierszy, naczynia na zioła i alabastrowe naczynia z olejem i maścią.

[O'Brien, 1996a: 14–15]

W tej części widać, że Fordoński łatwiej dostosowuje się do wymogów tego gargantuicznego opisu. Przede wszystkim nie tylko zauważa aliteracje i eufonie, ale stara się je oddać po polsku, choć jest ich oczywiście mniej niż w oryginale, gdzie z tych z „s” przechodzą w „d” i „h” i w końcu z „r”. Styl tej wypowiedzi jest tak samo podniosły, co komiczny po polsku. Problem polega na tym, że jest on też parodią *Ulyssesa*, czego trudno się tutaj doszukać, choć z drugiej strony nie można też uznać przekładu Słomczyńskiego za kanoniczny. Fordoński zostawia też nieco spolszczone nazwy alkoholi, choć można się zastanowić, czy nie powinien przetłumaczyć np. *medher* jako „wielce pienne piwo”, jak to zrobił Słomczyński

(Joyce, 1992: 279). Z drugiej strony, właśnie za Słomczyńskim powtarza Fordoński określenie Eryn na Irlandię i mimo braku określnika, dodaje jak w *Ulissesie*: „Eryn zielony” (Joyce, 1992: 102), a także „ollav” (Joyce, 1992: 154), choć może właśnie tutaj dałoby się użyć bardziej popularnego słowa: „ollam” – uczony starzec.

Te dwa fragmenty, a także wcześniejsze analizy pokazują, że mamy tu do czynienia z tłumaczeniem lepszym i bardziej świadomym niż w przypadku *Ulissesa*, z całą pewnością bardziej poprawnym językowo i pozbawionym błędów. Główny zarzut do *Sweeny’ego wśród drzew* dotyczy omawianego w tej pracy problemu. Fordoński w większości przypadków nie tworzy języka, który by oddawał charakter rdzennego *Hiberno-English* i jeśli ma nawet na to jakieś pomysły, to zwykle ograniczają się one do lekkich stylizacji i powtórzeń. Nie tworzy języka, który oddałby niezwykłość irlandzkiej odmiany języka angielskiego.

4.3.2. Ilu policjantów?

Zarówno w sensie językowym, jak i tematycznym druga powieść O’Briena nawiązuje do pierwszej, ale typowy, bardzo silny *Hiberno-English* z *At Swim-Two-Birds* ulega tutaj (podobnie jak w następnych dwóch powieściach) wyraźnemu rozrzedzeniu. *The Third Policeman* to przede wszystkim ponura, choć miejscami bardzo zabawna groteska, opowiadająca historię życia – a może raczej życia pośmiertnego – bezimiennego narratora. Jest on pod wpływem „mądrości” filozofa (?) o nazwisku de Selby, o którym nawet napisał książkę, choć jednocześnie cytuje opinie innych, nieistniejących autorów o de Selbym:

Mają one (dzieła de Selby’ego) taki wpływ na podniesienie ducha, jaki zazwyczaj przypisuje się mocnym trunkom. Ożywiają i niepostrzeżenie odbudowują tkankę duchową. Ta piękna cecha jego pisarstwa nie wywodzi się, miejmy nadzieję, z faktu dostrzeżonego przez ekscentrycznego du Garbandiera, który stwierdził: „przyjemność z lektury jednej stronicy pióra de Selby’ego polega na tym, że czytelnik nieuchronnie dochodzi do radosnego przekonania, iż sam wcale nie jest największym głupcem”.

[O’Brien, 1996b: 100]

Czytelnicy w żaden sposób nie mogą rozpoznać, na ile poważnie narrator traktuje swego preceptora, siebie czy też otaczający go świat. Nie wiadomo nawet

w jakim stopniu żyje, a w jakim jest martwy i czym w ogóle mogłaby być dla niego śmierć, skoro nawet nie ma imienia ani nazwiska:

Śmierć, jaką pan umiera, nie jest nawet śmiercią (ta jest co najwyżej podrzędnym zjawiskiem), a tylko niezdrową abstrakcją na tyłach posterunku, przykładem zaprzeczanej nicości, unieszkodliwionej i unieważnionej poprzez uduszenie i złamanie struny grzbietowej.

[O'Brien, 1996b: 100]

Ten fragment przypomina inny, również rządzący się logiką snu i może nawet nie mniej złowrogi niż powyższy. Czasami nie sposób nie doszukiwać się powiązań między absurdalnym światem O'Briena, a tym z *Alicji w Krainie Czarów*:

Kat twierdził, że głowę można ściąć tylko pod warunkiem istnienia tułowia, do którego jest przytwierdzona; że c z e g o ś p o d o b n e g o nie robił, jak żyje, i ani myśli zaczynać w t y m wieku.

Król twierdził, że pozbawić głowy można wszystko, co ma głowę, a on nie będzie wysłuchiwał bzdur.

[Carroll, 1997: 95]

Taki właśnie niejednoznaczny, senny, czy – jak powiedział sam O'Brien – piekielny świat stworzył dla swoich bohaterów. Jednocześnie komiczny i złowrogi, abstrakcyjny i bardzo realny, wręcz, jeśli można tak powiedzieć: „drobiazgowo” realny.

Nas jednak bardziej interesują kwestie związane z *Hiberno-English* i tłumaczeniem wyrażen dialektalnych z tej odmiany języka angielskiego na język polski. Tutaj, jak już wiemy, wygląda to inaczej niż w przypadku *At Swim-Two-Birds*. Mimo że akcja książki jest osadzona na prowincji, mamy tu bardzo mało rdzennie irlandzkich słów i nie tak dużo zwrotów jak w poprzedniej książce. Te pierwsze można policzyć na palcach jednej ręki. Tych drugich jest trochę więcej, ale są one dostosowane do poziomu języka narratora. Nawet język policjantów czy innych postaci z książki nie jest zbyt mocno nacechowany *Hiberno-English*.

Z drugiej strony nie można zakwestionować jej irlandzkiej proveniencji: cała książka jest przesycona *Hiberno-English*, tyle że w nieco innej pododmianie tej

odmiany języka angielskiego – że skorzystamy z typowego dla tej książki powtórzenia. Świadczą o tym typ obserwacji i humoru, z jakimi mamy tutaj do czynienia:

Ciekawe, że te same pomysły humorystyczne można odnaleźć zarówno w piśmiennictwie staroirlandzkim, jak i u autorów anglo-irlandzkich, takich jak Sterne czy Swift, którzy przypuszczalnie nie znali tamtej literatury, oraz u pisarzy dwudziestowiecznych, jak Joyce, Beckett czy Flann O'Brien.

[O'Donoghue, 1984: 204]

I dalej:

Przykłady te ukazują typowe dla O'Briena obsesje humorystyczne – jak choćby jego fascynację logiką teorii atomu. Skupianie uwagi na najdrobniejszych szczegółach ma zresztą z dawien dawna ustaloną pozycję w piśmiennictwie irlandzkim. Ów paradoks drobiazgowości [...] znajduje swój wyraz w *Podróżach Gulliwera*...).

[O'Donoghue, 1984: 205]

Co więcej, *Trzeci policjant* jest również książką pełną humoru językowego. Znajdziemy w niej zarówno malapropizmy, jak i różne inne zabawy ze słowami i bardzo dużo aliteracji. Ostatnim wartym wspomnienia elementem – choć luźniej związanym z *Hiberno-English* jest jej patafizyczny charakter. O'Brien raz za razem puszcza do czytelnika oko, pokazując, jak mało wiemy i jak ograniczona jest nasza wiedza.

Oczywiście te wszystkie cechy powodują, że *The Third Policeman*, choć prostszy w tłumaczeniu niż poprzednia powieść O'Briena, to jednak, tak jak większość tekstów w *Hiberno-English*, jest dla tłumacza także bardzo poważnym wyzwaniem. Książkę najwyraźniej upatrzył sobie Andrzej Grabowski, który najpierw przetłumaczył jej obszerne fragmenty dla „Literatury na Świecie” (5/84), a następnie całość wraz z Małgorzatą Grabowską (O'Brien, 1996b). Ponieważ fragmenty publikowane w „Literaturze na Świecie” pokrywają się z tymi z książki, skupimy się oczywiście na analizie książki.

Od publikacji fragmentów *Trzeciego policjanta* w „Literaturze na Świecie” do wydania książki minęło dwanaście lat, należy więc przypuszczać, że Grabowscy

mieli sporo czasu na to, żeby zastanowić się nad strategią tłumaczeniową. Cała książka wydaje się bardzo spójna i uważny czytelnik z pewnością zauważy, że Grabowscy, neutralizując pewne zwroty, na zasadzie kompensacji egzotyzują (malapropizmy, aliteracje) inne, gdyż zapewne wciąż myślą o dziele jako całości. Czasami można mieć co prawda wątpliwości, czy na przykład powtórzenie angielskiej strony biernej, umieszczenie enklityków na końcu zdania albo dosłowne tłumaczenie pewnych zwrotów jest zabiegiem celowym, jak w zdaniach:

- *most of the year's work had not even been started*: większość tegorocznych prac polowych nie została nawet rozpoczęta (11);
- *had not been robbed*: nie zostałem obrabowany (47);
- *I said that I wanted my dinner and mentioned my name and station*: powiedziałem, że chcę zjeść kolację i przedstawiłem się (11);
- *papers for a bull*: papiery dla byka (60) (A chodzi o „papiery na byka”).

A przecież czasami strona bierna zamienia się tu w czynną:

- *the silence was split*: ciszę przerwał (145).

Nawet jeśli uznamy powyższe cztery przykłady za uchybienia, to jednak są one naprawdę niewielkie. Zaczniemy jednak od początku, czyli od analizy słów i zwrotów z *Hiberno-English*. I znowu, jeśli idzie o słowa, mamy ich tu naprawdę mało. Oto kilka zebranych z całej książki przykładów:

- *He is worth a packet of potato-meal*: forsy ma jak kartofli (16);
- *article(s)*: tłok (maszyny parowej) (49), detale (71), część (o której mowa) (74) etc.;
- *Great Crikes*: Święty Jacku z pierogami (72);
- *Amurikey(s)*: Hameryce, Hameryk (62);
- *beyant*: ło tam (170).

Jak widać, następuje tu częściowa neutralizacja, ale Grabowscy całkiem nieźle sobie radzą z zaznaczeniem odmienności tych słów czy zwrotów. Tłumacz na przykład mniej więcej bezpośrednio „forsy ma jak kartofli” (a nie lodu), nawiązując do kultury irlandzkiej. Stosują stylizację wiejską: „Hameryka”, „ło tam” czy też bardzo potoczną: „święty Jacku z pierogami”. I tylko w jednym przypadku słowa *article*, który w irlandzkiej odmianie języka angielskiego zastępuje *thing*, mamy różne, zależne od kontekstu określenia.

Poza tymi paroma słowami czy krótkimi zwrotami w tekście pojawiają się też tak charakterystyczne dla *Hiberno-English* archaizmy, słowa takie, jak dwuznaczna *conception* (zamiast bardziej współczesnych: *concept*, *idea*) albo *personality* w znaczeniu: *person*, które nie tyle są same w sobie hibernizmami, co słowami udziwnionymi, archaicznymi, z których tak często korzystają irlandzcy pisarze. Przyjrzyjmy się pierwszej części niezwykle w standardowej angielszczyźnie, a typowych dla *Hiberno-English* zwrotów:

- *to pass the time (...) to pass the meantime*: dla zabicia czasu (...)
dla zabicia czasu (8);
- *how I was situated in the world*: jak przedstawia się moja życiowa
sytuacja (9);
- *the farm was in poor way*: gospodarstwo podupało (11);
- *I do not feel well in my health*: nie najlepiej się czuję (12);
- *Divney and I began to get the name of being great friends*: Divney
i ja zyskaliśmy sobie miano zażyłych przyjaciół (13);
- *a very beautiful conception*: śliczny pomysł (37);
- *'More luck to you,' I said. 'More power to yourself,' he answered
dourly*: – Wszystkiego najlepszego – odezwałem się. – I nawzajem
- rzekł ponuro (47);
- *I would not lay a finger on your personality*: nie tknąłbym cię
nawet palcem (51);
- *the silence was split*: ciszę przerwał (145);
- *you are becoming demoralized*: demoralizujesz się (137).

Jak widać, większość nietypowych zwrotów jest w tłumaczeniu zneutralizowana. Mamy tu najwyżej lekkie próby zaznaczenia odrębności

tłumaczonego języka poprzez użycie języka oficjalnego, np. w zwrotach: „jak przedstawia się twoja sytuacja życiowa” czy „zyskałszy sobie miano zażyłych przyjaciół”. Ale brak tutaj nieco śmielszych prób zabawy językiem, choćby: „dla zabicia czasu... i dla zabicia międzyczasu” (pomijając to, że słowo „międzyczas” jest kalką z języka niemieckiego, niechętnie widzianą przez część redaktorów) czy „nie tknąłbym nawet palcem (małym palcem?) twojej osobistości”. Przydałaby się też „koncepcja” (może jak u Witkacego: „piękna śliczna koncepcja”?), a wówczas można by jeszcze zagrać na słowie „anty-koncepcja”.

Co więcej, widać też błąd w tłumaczeniu *faux ami*, jakim jest słowo *demoralized*, gdyż zwłaszcza w kontekście wyraźnie widać, że chodzi tu o zwykłe „zniechęcanie się”. Na usprawiedliwienie tłumaczy można powiedzieć, że zdarza się, iż niektóre słowa z irlandzkiego angielskiego rzeczywiście stają się prawdziwymi przyjaciółmi tłumacza, np. słowo *turf*, które w *Hiberno-English* oznacza właśnie torf. Innym przykładem są, pokrewne polskim strukturom, wielokrotnie wspominane zwroty *z after*.

Można by więc dojść do wniosku, że tłumacze znowu bardzo spłaszczają tłumaczony język (czasami się przy tym myląc) i dają nam jego aseptyczną, wypraną z urody hibernizmów wersję. Jednak wystarczy zerknąć na kilka innych przykładów, by przynajmniej częściowo zmienić zdanie:

- *the dawn was contagious, spreading rapidly about the heavens*: zaraźliwy świt szerzył się na niebie (41);
- *Give me the gist of it till I see what I see*: Streść ich treść, aż zobaczę, co jest do zobaczenia (63);
- *to institute a search*: wdrożyć śledztwo (66);
- *be sure to stir the milk before you take any of it, the way the rest of us after you will have our share of the fats of it, the health and the heart of it*: nie omieszkaj zamieszać przed nalaniem, żeby inni po tobie dostali swoją porcję tłuszczu, która jest samym zdrowiem i duszą mleka (63);
- *I am completely half afraid to think*: jestem tak kompletnie onieśmielony, że nie śmiem myśleć;

- *never (...) hear a tell of him at all because he is always on his bit and never off it*: nie dochodzą nas o nim żadne słuchy, bo on zawsze chodzi swoją drogą i nigdy z niej nie schodzi (83);
- *A horse in everything but extraneous externalities*: Skończonym koniem, z wyjątkiem skrajnych krańcowości (98);
- *I am going to light the light*: zaraz zaświecę światło (116).

Powyższe przykłady wskazują na to, że Grabowscy starali się – często z bardzo dobrym efektem – oddać specyfikę tłumaczonego języka. Duża część przetłumaczonych zwrotów koresponduje bezpośrednio z tekstem angielskim, choć oczywiście trudno mówić o bezpośrednim przeniesieniu wszystkich cech oryginału do przekładu. Powiedzmy jednak, że w trzech pierwszych przykładach w tłumaczeniu mamy mniej więcej to samo, co w oryginale. Ale już w czwartym przykładzie brakuje hibernizmu: *after you will have*, ale mamy za to zwrot: „nie omieszkaj zamieszać” z bardzo wyraźną aliteracją, która jest znacznie słabsza w oryginale (*be sure to stir*). Możemy więc tu mówić o kompensacji w ramach jednego tłumaczonego zdania czy fragmentu, ale Grabowscy nie poprzestają na tym, dodają własne pomysły, na przykład bawiąc się słowem „chodzić”: dochodzą/chodzi/schodzi albo też wzmacniając już istniejącą aliterację, tak jak w ostatnim przykładzie, w którym do oryginalnego *light the light* dochodzi jeszcze dodatkowe słowo na „z”: „zaraz zaświecę światło”.

To jednak nie wszystko, ponieważ w tłumaczeniu znajdziemy też „naddatki” – takie zabawy językowe, których próżno by szukać w tekście oryginalnym. Wynika to z bardzo świadomego holistycznego potraktowania tłumaczenia. Jest w miarę oczywiste, że w przypadku tekstów niestandardowych zawsze następują jakieś neutralizacje lub deformacje, wynikające z ograniczeń języka docelowego. W takich przypadkach niezwykle ważne są próby całościowego oddania tego języka, poprzez dodawanie i rozbudowywanie pewnych elementów językowych w duchu oryginału. Przypomina to trochę – przy zachowaniu odpowiednich proporcji – to, co wiemy na temat przekładu *Ulyssesa* na język rumuński (Mihálycsa, 2013: 69).

Przyjrzyjmy się kilku takim „dodatkom”, które zaproponowali Grabowscy:

- *to the groin*: w słabiznę (45);

- *velocipede*: wielocyped (61, 62);
- *for Pity's sake*: jak bonie Dydy (127).

Chociaż mogą one budzić pewne wątpliwości (np. słowo „słabizna”, archaiczne, rzadko używane, choć istniejące w języku polskim), to jednak widać, że tłumacze starają się wykorzystać najrozsądniejsze środki, by oddać swoistość prozy O'Briena. Zdecydowanie lepiej widać to w dłuższych fragmentach:

'What is your pronoun?' he inquired.

'I have no pronoun,' I answered, hoping I knew his meaning.

'What is your cog?'

'My cog?'

'Your surname?'

'I have not got that either.'

[O'Brien, 2007: 40]

- Jakie jest pańskie zazwisko?
- Nie mam zazwiska – odparłem, żałując, że nie wiem, o co pyta.
- Jaką ma pan przekładnię?
- Przekładnię?
- Pańskie przyzwisko?
- Przyzwiska też nie mam.

[O'Brien, 1996b: 60]

I dalej:

'And what steps have you taken and how many steps?' barked the Inspector.

'Long steps and steps in the right direction,' replied the Sergeant evenly, 'I know who the murderer is.'

[O'Brien, 2007: 68]

- A jakie w związku z tym podjęliście kroki i ile ich było? – warknął inspektor.
- Podjąłem dalekosiężne kroki we właściwym kierunku – odparł spokojnie sierżant. – Wiem, kto jest mordercą.

[O'Brien, 1996b: 105]

W obu fragmentach tłumacze korzystają z innych metod tłumaczeniowych. W pierwszym mamy kolejne zniekształcenia tego, co może być nazwą/nazwiskiem/nazwaniem i trzeba powiedzieć, że choć może to być zabawne, to nie wydaje się do końca przekonujące. Warto w tym momencie przypomnieć postulat Gondowicza (2012: 52–53) dotyczący prawdopodobieństwa tego rodzaju zniekształceń. W drugim mamy zabawę z metaforą, która nagle nabiera całkowicie realnego kształtu. Początkowo „kroki” są rozumiane jako „działania”, a potem nagle poprzez ich dookreślenie (dalekosiężne, we właściwym kierunku) stają się bardziej realne. Co więcej mamy tu też niepoprawny związek frazeologiczny: „dalekosiężne kroki” (zamiast np. planów), który też może bawić, podobnie zresztą jak w cytowanym już „wdrożeniu śledztwa”. Przypomina to zabawy ze słowami, w których to, co metaforyczne, staje się nagle dosłowne:

- Pszczelarz opylił zegarek.
- Myśliwy szukał jelenia, żeby mu nosił strzelbę.
- Wynióś z płonącego domu swą świeżo upieczoną żonę.

Grabowscy mają więc określoną metodę tłumaczenia *Hiberno-English*, której konsekwentnie się trzymają. Co więcej, często się ona sprawdza, a ich żarty czy neologizmy są często bardzo przekonujące, jak choćby „nicestwo” (1996b: 110) od *denial and denunciation*. Przyjrzyjmy się jeszcze dwóm, tym razem naprawdę długim fragmentom *Trzeciego policjanta*:

De Selby has some interesting things to say on the subject of houses. A row of houses he regards as a row of necessary evils. The softening and degeneration of the human race he attributes to its progressive predilection for interiors and waning interest in the art of going out and staying there. This in turn he sees as the result of the rise of such pursuits as reading, chess-playing, drinking, marriage and the like, few of which can be satisfactorily conducted in the open. Elsewhere, he defines a house as 'a large coffin', 'a warren', and 'a box'. Evidently his main objection was to the confinement of a roof and four walls. He ascribed somewhat farfetched therapeutic values – chiefly pulmonary – to certain structures of his own design which he called 'habitats', crude drawings of which may still be seen in the pages of the Country Album. These structures were of two kinds, roofless 'houses' and 'houses' without walls. The former had wide open doors and windows with an extremely ungainly superstructure of tarpaulins

loosely rolled on spars against bad weather – the whole looping like a foundered sailing-ship erected on a platform of masonry and the last place where one would think of keeping even cattle. The other type of ‘habitat’ had the conventional slated roof but no walls save one, which was to be erected in the quarter of the prevailing wind; around the other sides were the inevitable tarpaulins loosely wound on rollers suspended from the gutters of the roof, the whole structure being surrounded by a diminutive moat or pit bearing some resemblance to military latrines.

[O’Brien, 2007: 68]

De Selby ma wiele ciekawego do powiedzenia na temat domów. Rząd domów uważa on za ustawione rzędem zła konieczne. Rozmiękczenie i degenerację rasy ludzkiej przypisuje de Selby jej wzrastającej predylekcji do wnętrza i zanikowi zainteresowania sztuką wychodzenia na świeże powietrze i przebywania tam. W tym zaś z kolei upatruje skutek rozkwitu zajęć jak czytanie, gra w szachy, picie, małżeństwo i tym podobne, z których niewieloma można z powodzeniem zajmować się na powietrzu. W innej pracy określa de Selby dom jako „wielką trumnę”, „królikarnię” i „pudło”. Największy jego sprzeciw budziło najwyraźniej zamknięcie w czterech ścianach i pod dachem. Przypisywał niezbyt oczywiste walory lecznicze – głównie dla płuc – pewnym konstrukcjom własnego pomysłu, które nazywał „środowiskami”, a których szkice można obejrzeć na kartach *Albumu wiejskiego*. Są to konstrukcje dwojakie: „domy” bez dachów i „domy” bez ścian. Pierwsze mają otwarte na oścież okna i drzwi, a na wypadek niepogody wielce niezgrabną nadbudowę z brezentu nawiniętego luźno na drzewca – całość wygląda jak zatopiony żaglowiec stojący na kamiennej murmurowanej platformie i na takie miejsce, gdzie człowiekowi nie przyszłoby do głowy trzymać nawet bydła. Drugi rodzaj „środowiska” ma typowy dach z dachówki, ale tylko jedną ścianę wzniesioną po tej stronie, skąd najczęściej wieje wiatr, inne zaś strony wyposażone są w nieodłączne płachty brezentu nawiniętego luźno na wałki zawieszone u rynien dachowych. Całą budowę otacza miniaturowa fosa czy też kanał przypominający nieco wojskowe latryny.

[O’Brien, 1996b: 23–24]

W tym fragmencie O’Brien prezentuje z całkowitą powagą – co czyni całą rzecz tym zabawniejszą – patafizyczne poglądy de Selby’ego na temat domów. Tłumacze nie mają tu trudnego zadania – wystarczy tylko powtórzyć pewne informacje, ale mimo to decydują się na kompensacje. Mamy tu „mur murowaną” platformę, oczywiście przy założeniu, że ma to coś wspólnego z marmurem, a także

niepoprawną składniowo frazę: „przebywania tam”. Poza tym wydaje się, że niewiele trzeba, żeby oddać prawdziwego ducha oryginału.

Nieco inaczej przedstawia się to w następnym fragmencie:

My eyes had become adjusted to the gloom and I could now see clearly the lightish road bounded by the formless obscurities of the ditch on either side. I led the bicycle to the centre, started upon her gently, threw my leg across and settled gently into her saddle. (...) The bicycle ran truly and faultlessly beneath me, every part of her functioning with precision, her gentle saddle-springs giving unexceptionable consideration to my weight on the undulations of the road. I tried as firmly as ever to keep myself free of the wild thought of my four ounces of omnium but nothing I could do could restrain the profusion of half-thought extravagances which came spilling forth across my mind like a horde of swallows – extravagances of eating, drinking, inventing, destroying, changing, improving, awarding, punishing and even loving. I knew only that some of these undefined wisps of thought were celestial, some horrible, some pleasant and benign; all of them were momentous. My feet pressed down with ecstasy on the willing female pedals.

[O'Brien, 2007: 68]

Mój wzrok przywykł już do zmroku i wyraźnie widziałem jaśniejszą wstęgę drogi, wytyczoną przez bezkształtne ciemności rowów po obu jej stronach. Wprowadziłem rower na środek, pchnąłem go łagodnie, przerzuciłem przez niego nogę i delikatnie usiadłem na siodełku. (...) Rower sunął pode mną wiernie i gładko, wszystkie jego części pracowały precyzyjnie, a delikatne sprężyny siodełka bez zarzutu uwzględniały mój ciężar na nierównościach drogi. Z całą stanowczością odsuwałem od siebie szaloną myśl o moich czterech uncjach omnium²⁸, ale w żaden sposób nie mogłem powstrzymać natłoku niedokończonych myśli o ekscesach, które śmigały mi przez głowę jak hordy jaskółek, ekscesach w jedzeniu, piciu, wynalazczości, niszczeniu, zmienianiu, ulepszaniu, nagradzaniu, karaniu, a nawet w kochaniu. Wiedziałem tylko, że część z tych nieokreślonych wiązek myśli jest niebiańska, inne są straszne, a jeszcze inne miłe i życzliwe; wszystkie zaś niezwykle ważne. W ekstazie naciskałem stopami posłuszne pedały mojej przyjaciółki.

[O'Brien, 1996b: 215]

²⁸ Omnium jest u O'Briena „zasadniczą, nieodłączną, wewnętrzną istotą ukrytą w kielku jądra każdej rzeczy i jest niezmiennie” (1996b: 119), substancją, która jest wszystkim i we wszystko może się zmienić.

Tym razem mamy do czynienia z niezwykle poetyckimi opisem nocnego powrotu bezimiennego narratora na rowerze do domu. Jest w nim i mrok, i poczucie ruchu, zarówno w sensie zewnętrznym (jazda), jak i wewnętrznym (ruch myśli), oddany poprzez serię aliteracji i asonansów. Mamy tu też drobiazgowy opis czegoś, co wydaje się zwykłą czynnością, a także nietypowe zwroty odnoszące się do codziennych zjawisk: „sprężyny bez zarzutu uwzględniały mój ciężar”, „hordy jaskółek” – choć w tym ostatnim przykładzie należałoby się zastanowić, czy nie lepsze byłyby: „stada jaskółek” i to właśnie ze względu na aliterację. Wątpliwości budzi też zmiana rodzaju – rower staje się tu „przyjaciółką” i chociaż tłumacze nas na to przygotowują wcześniej („jej kierownicy” [1996b: 214]), to jednak można się tu zastanowić nad innym rozwiązaniem. Rower jako taki jest oczywiście ważny w książce i nie można tego zmienić, ale można na przykład wspomnieć, że w przypadku narratora jest to „rower damka”, a wówczas zaimek „ona” będzie tu bardziej naturalny.

Ogólnie jednak jest to krok dalej w stosunku do przekładu Jarniewicza, gdzie mamy zbliżony równie poetycki opis:

Disheartened, he raised his eyes towards the slow-drifting clouds, dappled and seaborne. They were voyaging across the deserts of the sky, a host of nomads on the march, voyaging high over Ireland, westward bound. The Europe they had come from lay out there beyond the Irish Sea, Europe of strange tongues and valleyed and woodbegirt and citadelled and of entrenched and marshalled races. He heard a confused music within him as of memories and names which he was almost conscious of but could not capture even for an instant; then the music seemed to recede, to recede, to recede: and from each receding trail of nebulous music there fell always one long-drawn calling note, piercing like a star the dusk of silence. Again! Again! Again! A voice from beyond the world was calling.
[Joyce, 1972: 167–168]

Zniechęcony podniósł wzrok ku płynącym powoli chmurom, nakrapianym i faloskrzydłym. Wędrowały przez pustynię nieba jak karawana koczowników, wędrowały wysoko nad Irlandią, ku zachodowi. Europa, skąd przybyły, leży daleko za Morzem Irlandzkim, Europa obcych języków, dolinna, lasami przybrana, fortecami obronna, Europa okopanych plemion i ludów w szyku stojących. Usłyszał, jak z wnętrza dobiegała bezładna muzyka, niczym głos wspomnień i imion, których był niemal świadom, ale których nie mógł ani na chwilę pochwycić, potem mgławicowa ta muzyka zdawała się oddalać, dalej i

dalej; a oddalając się, zostawiała za sobą ślad, długą smugę, z której ulatywała samotnie nuta, przeciągła i wołająca, i niczym gwiazda przeszywała pogrążoną w mroku ciszę. Znowu! Znowu! Znowu! Jakiś głos spoza świata go przyzywa.

[Joyce, 2016: 172]

Wydaje się, że Jarniewicz albo znał *Trzeciego policjanta*, albo niezależnie sam doszedł do rozwiązań, które wcześniej wymyślili Grabowscy. Po pierwsze mamy tu liczne aliteracje, które do pewnego stopnia naśladują to, co się dzieje w tekście oryginalnym, ale też neologizm „faloskrzydło”, który wydaje się kompensować nowatorskie zastosowanie innych przydawek w tekście oryginalnym: *valleyed and woodbegirt and citadelled*. Wszystko to wskazuje na kierunek w tłumaczeniach tego rodzaju tekstów, który tłumacze obierają, by ukazać wyjątkowość tekstów, którymi się zajmują. Należy też przypuszczać, że tłumaczenia Jarniewicza i Grabowskich wyznaczają nowe translatoryczne przestrzenie i stanowią forpocztę tego, co się będzie działo w przypadku tłumaczeń tego rodzaju tekstów.

Na koniec powinniśmy jeszcze przyjrzeć się tłumaczeniom dwu mniej ważnych powieści O'Briena.

4.3.3. Ciężkie życie w Dalkey

Po tym, jak O'Brienowi odmówiono wydania *Trzeciego policjanta*, przez dłuższy czas nie pisał on powieści w języku angielskim, utrzymywał też, że egzemplarz tej książki zaginął. *Trzeci policjant* ukazał się dopiero w 1967 roku, po śmierci pisarza. Zniechęcony O'Brien wydał jeszcze w 1941 roku napisaną po gaelicku powieść *An Béal Bocht*, przetłumaczoną na angielski jako *The Poor Mouth*. Tym razem pisarz użył kolejnego pseudonimu: Myles na gCopaleen, pod którym przez kolejne lata pisywał teksty satyryczne do „Irish Timesa”.

Powieściopisarska sława przyszła za późno i O'Brien zdążył jeszcze napisać dwie książki: wydane w 1961 roku *Ciężkie życie* i w 1964 roku *Z archiwów Dalkey*. Obie uważane za mniej istotne w jego karierze, napisane mniej błyskotliwym i nie tak odważnym językiem. Z naszego punktu widzenia ważne jest to, że był to w dalszym ciągu *Hiberno-English*, choć bardziej rozrzedzony i mniej interesujący niż

w przypadku dwóch pierwszych powieści. Co ciekawe, O'Brien w zupełnie inny sposób zaznaczył jego irlandzkość, co znalazło swoje odbicie w tłumaczeniach.

Zacznijmy od drugiej z wymienionych książek, ponieważ *Archiwum z Dalkey* jest nie tylko ciekawsze językowo, ale też nawiązuje bezpośrednio do *Trzeciego policjanta*. Bohaterem powieści jest znany nam szalony naukowiec i filozof, de Selby, który chce zniszczyć świat, eliminując z niego powietrze, a przy okazji mamy tutaj rozmowy z takimi postaciami jak święty Augustyn („ocielony”, czyli zmaterializowany) albo James Joyce, który, jak się okazało, sfingował własną śmierć, żeby nie brać udziału w II wojnie światowej. Poza nawiązaniami fabularnymi, książka napisana jest też takim rodzajem *Hiberno-English*, jaki znamy z *Trzeciego policjanta*. Mało jest tu bezpośrednich nawiązań do gaelickiego, ale mamy za to rozpasanie języka, zabawy słowne i cały Atlantyk aliteracji.

Tłumaczka, Hanna Pustuła, przyjęła bardzo ciekawą strategię tłumaczeniową, częściowo zbliżoną do tej, z której skorzystał Jarniewicz przy Joysie, ale znacznie bardziej radykalną. Warto też zaznaczyć, że zdecydowała się na powtórzenie zapisu dialogów tak, jak w wersji irlandzkiej książki, co wydaje się rozsądnym i ciekawym posunięciem. Ale rzeczą nową jest użycie slangu w dialogach w zestawieniu z nobliwym i momentami archaicznym językiem. Zresztą sam slang też jest ciekawy, ponieważ stanowi mieszankę tego, co było zupełną nowością po roku 2000 oraz zwrotów starych, można nawet powiedzieć oklepanych. Najlepiej widać to w rozmowie de Selby'ego ze świętym Augustynem, który mówił „z niewątpliwym dublińskim akcentem” (O'Brien, 2008: 35), a to dlatego, że jak sam powiada: „Mój ojciec miał na imię Patryk. I był skończonym durniem” (O'Brien, 2008: 35). Oczywiście imię Patryk wyraźnie wskazuje na irlandzkie pochodzenie świętego Augustyna. Nas jednak bardziej będzie interesował język tłumaczenia i to, jak tłumaczka poradziła sobie z „niewątpliwym dublińskim akcentem”.

Przede wszystkim mamy w nim zwroty w mniejszym lub większym stopniu slangowe, z których część jest zupełnie nowa, część stara, a część ponadczasowa:

- dzięki i nara (43);
- zerznął to ze mnie (41);
- Judaszowi się umarło (40);

- straszna z niego fleja (37);
- szlaja się po slumsach (37);
- czaisz dowcip (38);
- austriackie gadanie (42);
- te pierońskie góry dają nam nieźle popalić (45);
- taki z niego prorok, jak z koziej dupy trąba (73);
- odstawiających gigę (82).

Jak widać, mamy tu też zwroty nacechowane („pierońskie góry”, „z koziej dupy trąba”), a ze zwrotów najnowszych pojawia się „nara”, „czaisz dowcip” i „odstawiających gigę”. Mamy tu poza tym wciąż zrozumiałe archaizmy, które co jakiś czas wracają do języka: „się umarło”, „szlajać się”, „fleja”, chociaż „austriackie gadanie” wydaje się już dość zapomniane. No i oczywiście *evergreens* typu: „zerznąć coś” i „dać popalić”.

Te wszystkie slangowe zwroty są kontrapunktowane, chociaż zwroty bardziej wyszukane, z wyższego rejestru, zdarzają się rzadziej:

- można tak rzec (42);
- ty też nie jesteś wolny od tego zaburzenia (41);
- w Kartaginie dźwigałem ze sobą kocioł niespełnionej rozwiązłości (36);
- słusznie uznał za słuszne (83).

Ten ostatni zwrot przywodzi na myśl aliteracje, eufonie i powtórzenia, od których aż roi się w *The Dalkey Archive* i które skrupulatnie stara się powtarzać polska tłumaczka:

Our mutilated friend seems a decent sort of segotia, Hackett remarked from his armchair. De Selby had excused himself while he attended to ‘the medication of my pedal pollex’, and the visitors gazed about his living room with curiosity. It was oblong in shape, spacious, with a low ceiling.
[O’Brien, 2007b: 11]

I wersja polska:

Równiacha z naszego rannego przyjaciela – zauważył Hackett ze swojego fotela. De Selby przeprosił ich na chwilę i udał się opatrzyć *pollex* kończyny dolnej. Goście czekali na jego powrót, skracając sobie czas rozglądaniem się po bawialni. Rzeczony pomieszczenie odznaczało się podługowatym kształtem, przestronnością i niskim sufitem.
[O'Brien, 2008: 12]

W tym fragmencie mamy nie tylko eufonie i aliterację, ale też trochę slangu („równiacha”), a także wtrącenia z łaciny (*pollex*, na duży palec u nogi), które stanowią przeciwwagę dla ogólnie bardzo potocznego języka książki.

Następny fragment jest nieco bardziej poetycki:

Mild air with the sea in a stage whisper behind it was in Mick's face as his bicycle turned into the lane-like approach to the Vico Road and its rocky swimming hole. It was a fine morning, calm, full of late summer.
[O'Brien, 2007b: 27]

Morska bryza ze scenicznym szeptem fal w tle owionęła twarz Micka, gdy skręcił w dróżkę prowadzącą do Vico Road i skalistego kąpieliska. Poranek był piękny, spokojny, nasycony późnym latem.
[O'Brien, 2008: 33]

Tłumaczka daje nam nie tylko fragment pełen eufonii i aliteracji, ale też piękny obraz jazdy rowerem i skrętu w stronę kąpieliska. Tego rodzaju fragmentów jest w tłumaczeniu znacznie więcej i wszystkie składają się na określony sposób tłumaczenia *Hiberno-English*. Mamy tu zwroty typu:

- najprzedniejsza whiskey w całej Irlandii, doskonale dojrzała (13);
- ty rozmemłany rozwiążył rozpustniku (36);
- słusznie, uznał za słuszne przyznać Mick (83);
- jeśli byś pan uderzał żelaznym młotkiem (83);
- skandal (...) natury militarnej, małżeńskiej czy moralnej (99).

Dotyczy to oczywiście również dłuższych fragmentów, chociaż można zauważyć, że wraz z upływem stron liczba aliteracji maleje, a język staje się coraz bardziej zbliżony do standardowej angielszczyzny, co niesie za sobą również

zmiany w samym tłumaczeniu. Ogólnie jednak można powiedzieć, że Hanna Pustuła dodała coś nowego do tłumaczeń z *Hiberno-English*.

Tłumaczka poradziła sobie też z różnego rodzaju zabawami słownymi, które pojawiają się w tekście oryginalnym, acz można mieć zastrzeżenia odnośnie do jej pomysłów. Przyjrzyjmy się paru przykładom:

Mrs Laverty, a widow, had remodelled the bar, erased the obnoxious public house title and called the premises the Colza Hotel. Why this strange name? Mrs Laverty was a most religious woman and once had a talk with a neighbour about the red lamp suspended in the church before the high altar. When told it was sustained with colza oil, she piously assumed that this was a holy oil used for miraculous purposes by Saint Colza, VM, and decided to put her house under this banner.
[O'Brien, 2007b: 23]

Mamy tu więc właścicielkę hotelu, kobietę pobożną, która uznaje, że nazwa *colza oil* (rodzaj oleju rzepakowego) pochodzi od imienia świętej dziewicy i męczennicy, nieistniejącej świętej Colzy. Smaku całej sprawie dodaje fakt, że angielskie słowo na rzepak: *rape*, oznacza też gwałt.

U Pustuły hotel nosi nazwę Rzepicha, gdyż jego właścicielka uznała, że w przypadku lampki „chodzi o święty olej, który odegrał poczesną rolę w cudzie świętej Rzepichy” i dlatego „postanowiła nazwać swój zakład na część dziewicy męczennicy” (O'Brien, 2007b: 26). Oczywiście tłumaczenie jest niezbyt dobre, ale też mało celtyckie i wyraźnie słowiańskie. W dodatku trudno uwierzyć w chrześcijańskie pochodzenie imienia Rzepicha, zwłaszcza jeśli pamiętamy słowa popularnej niegdyś piosenki:

Rzepicho, siądź
przy prakołowrotku!
Rzepicho, prządz
wątek prapraprzodków!
Praprapramać
prapraojców prawych,
Praziarno Sprawy
w praglebie sadź²⁹.

²⁹

Jeremi Przybora *Tango Rzepicha*.

Zdecydowanie lepiej Pustuła poradziła sobie z inną grą słów:

- (...) What about Saint Peter?
 - *Oh he's safe and sound all right. A bit of a slob to tell you the truth. He of ten encorpifies himself.*
 - What was that?
 - *Encorpifies himself. Takes on a body, as I've done now for your convenience.*
- [O'Brien, 2007b: 32]

Mamy tutaj nieistniejące słowo *encorpify*, utworzone na bazie słowa *corpse*, czyli: trup, martwe ciało. Pustuła podchodzi do tego zwrotu nieco inaczej:

- (...) Jak się miewa święty Piotr?
 - *Nieźle się trzyma. Prawdę mówiąc, straszna z niego fleja. Często się ociela.*
 - Że co?
 - *Ociela się. Przybiera postać cielesną, tak jak ja teraz uczynilem dla twojej wygody.*
- [O'Brien, 2008: 37]

Pustuła dostrzega również występujące w tekście malapropizmy. Tworzy więc słowo „heterobzduralne” (2008: 35) od *heterononsense* (2007b: 30) albo „moliukuły” (2008: 83) od *mollicules* (2007b: 69). Przy czym w ostatnim słowie pobrzmiewa tak popularne, również w piosenkach, imię Molly. Nie zapominajmy, że gdzieś w tle te piosenki zawsze są obecne i nawet Joyce, zagadnięty o *Finnegans Wake*, myli własną książkę z tym utworem muzycznym (2008: 136).

Rozwiązania tłumaczki wydają się nawet jeśli nie w pełni, to w sporym stopniu zadowalające. Dlatego zaczynamy się nawet zastanawiać, czy na przykład taki błąd nie był również intencjonalny – zwłaszcza że wcześniej mieliśmy na przykład zwroty typu „z miłą chęcią” (2008: 77). Joyce mówi o swojej nowej książce:

- Wciąż jestem w kropce, co do *języka*. Myśli, tezy mam jasno sprecyzowane... ale wyrażenie ich w sposób zrozumiały w mowie angielskiej nastręcza znaczne trudności.
- [O'Brien, 2008: 137]

Trudno powiedzieć, czy mamy tu do czynienia z błędem, czy też tłumaczka w taki właśnie sposób chciała oddać frazę: *communicating the ideas clearly in English is my difficulty* (O'Brien 2007b: 113). Pamiętajmy, że *Hiberno-English* to pułapka nie tylko na tłumacza, ale też czytelnika...

Hanna Pustuła miała do pewnego stopnia ułatwioną sytuację, gdyż wcześniej, a mianowicie w 1997 roku, ukazał się w „Literaturze na Świecie” spory fragment *The Dalkey Archive* w tłumaczeniu Jerzego Jarniewicza i wydaje się, że tłumaczka poszła w wyznaczonym przez niego kierunku. Niestety, Jarniewicz przetłumaczył tylko cztery początkowe rozdziały książki, ale w tym ważną ze względów stylistycznych rozmowę ze świętym Augustynem, dzięki czemu możemy się pokusić o porównanie obu przekładów. Najpierw jednak fragment tekstu oryginalnego:

And to the right? Monstrous arrogance: a mighty shoulder of granite climbing ever away, its overcoat of furze and bracken embedded with stern ranks of pine, spruce, fir and horse-chestnut, with further on fine clusters of slim, meticulous eucalyptus – the whole a dazzle of mildly moving leaves, a farrago of light, colour, haze and copious air, a wonder that is quite vert, verdant, vertical, verticillate, vertiginous, in the shade of branches even vespertine.

[O'Brien, 2007a: 7]

Jeśli przyjrzymy się całemu opublikowanemu w „Literaturze na Świecie” fragmentowi, to możemy uznać, że w porównaniu z przekładem Pustuły jest on w mniejszym stopniu nacechowany różnego rodzaju slangiem. Brak w nim słów i zwrotów typu „nara”, „czaisz dowcip”, „pierońskie”. „odstawiać gigę” etc. Nie znaczy to, że brakuje w nim języka potocznego, ale ma on raczej uniwersalny charakter z tendencją do archaizacji („popapraniec”, „ma coś nie tak z głową”, „do czarta”, „miglanc”, „bałamutny”, „dla hecy”, „wonczas”), przez co choćby święty Augustyn wydaje się bardziej prawdopodobny. U Jarniewicza urzekają też fragmenty z aliteracjami:

A na prawo? Potworna wyniosłość: potężne ramię granitu wspina się wyżej i wyżej, przykrywa je płaszcz janowca i paproci przetykany surowymi szeregami sosen, świerków, jodeł i kasztanów, a dalej gromadki smukłych, wymuskanych

eukaliptusów – całość jak oślepiająca powódź delikatnie rozedrganych liści, mieszanina światła, kolorów, mgiełki i obfitego powietrza, cudowność, całkiem wisceralnie wirginalna, wizualnie wirulentna, a w cieniu konarów nawet wirtualnie wibrująca.

[O'Brien, 1997: 20]

Ten sam fragment u Pustuły wygląda następująco:

Co zaś po prawej? Potworna arogancja: niebo dżga zwalista bryła granitu okryta płaszczem janowców i paproci, stebnowana rzędami surowych sosen, świerków, jodeł i kasztanowców, powyżej zaś przyozdobionych wytwornymi kępami cyzelowanych smukłych eukaliptusów – jednym słowem, oślepiająca masa rozmigotanych liści, chaos światła, koloru i pysznego powietrza, cud, który jest wariabilny, wehementny, wertykalny, westaliczny, wibrujący, a w cieniu konarów nawet wesperyzny.

[O'Brien, 2008: 7–8]

Oczywiście oba tłumaczenia zachowują aliteracje, ale te Jarniewicza wydają się bardziej naturalne, gdyż sam je tworzy, a Pustuła tylko powtarza za autorem: *quite vert, verdant, vertical, verticillate, vertiginous, in the shade of branches even vespertine* (O'Brien, 2007b: 7). Nie przekonują też zwroty typu „wytworne kępy” czy „surowych sosen” lub „pysznego powietrza” (zwłaszcza że mamy tu dwuznaczności, której brakuje w *stern pine* i *copious air* O'Briena). U Pustuły mamy też językową niezręczność: „j e d n y m s ł o w e m, oślepiająca masa rozmigotanych liści, chaos światła, koloru i pysznego powietrza”. Zresztą jej przekład nie jest od nich wolny, bo znajdziemy w nim i „małe miasteczko” (u Jarniewicza „miasteczko”) i bezpośrednie zwracanie się do czytelnika: „Zobacz sam. Pójdź w górę...” (2008: 7), a u Jarniewicza: „Przyjrzyjcie się mu. Pójdźcie w górę...” (1997: 19).

Jak zwykle w przypadku dowcipów i zabaw językowych wiele zależało od pomysłu. U Pustuły lepsze wydaje się choćby wspomniane „ocielenie”, które u Jarniewicza było „korpifikacją” (czyli jest bliższe O'Brienowskiemu *encorpify*) czy zwroty takie jak „cichcem szmychcem” albo też uwaga, że biblijna opowieść o Potopie, to „robienie wody z mózgu”. Jarniewicz miał doskonały pomysł z nazwiskiem pewnego biedaka, który nazwywał się „Szczak (...) Nie podobało mu się, więc zmienił je na Pawik”, a także „węgierskim” nazwiskiem Apud, które

Pustuła tylko przeniosła z oryginału (Esra) i dała przy nim przypis. Ogólna prawidłowość wydaje się taka, że tekst traci, kiedy jest tłumaczony, natomiast zyskuje, kiedy tłumacz w jakiś sposób go trawestuje.

Ogólnie jednak zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę *Hiberno-English* oba przekłady nie różnią się tak bardzo (choć oczywiście, diabeł tkwi w szczegółach). Przekład Jarniewicza wydaje się ciekawszy, zrobiony z większym talentem i jeśli coś można by mu zarzucić, to zamiana irlandzkiej „whiskey” (jakże ważnej w tym tekście!) na szkocką „whisky”. Poza tym jest naprawdę doskonały.

W tym zestawieniu przekład *Ciężkiego życia* wypada dosyć blado. Pamiętajmy jednak, że mamy do czynienia z inną książką, której narratorem jest powoli dojrzewający chłopiec, a potem już chłopak. Dlatego brak w niej tak wybujałego języka, jak we wcześniejszym *Trzecim policjancie* czy późniejszym *Archiwum z Dalkey*. Język książki dostosowany jest do postaci, pomijając oczywiście cytowane fragmenty dialogów.

Powieść to historia dwóch osieroconych braci, dorastających w domu ekscentrycznego pana Collopy, który prowadzi teologiczne dysputy z niejakim ojcem/księdzem Pierdtem (ang. *Father Fahrt*) i pragnie „ocalić” kobiety poprzez – co staje się powoli jasne, ale nigdy nie jest do końca powiedziane – wybudowanie dla nich miejskich toalet, a nawet wprowadzenie specjalnych „toaletowych” tramwajów.

Wracając do warstwy językowej książki, warto zaznaczyć, że chociaż mało jest w niej tak bujnego, charakterystycznego dla *Hiberno-English* stylu, to mamy w niej bardzo dużo typowo irlandzkich słów:

- *looderamawn(s)*: osiłki, tępy osilek (2007: 11, 41);
- *pishroques*: złe duchy (12);
- *poor bookul*: biedny łobuz (12);
- *fashionable jackeen*: paru głupków goniących za modą (13);
- *gabhawksfrom the country*: wszyscy pochodzą ze wsi (69);
- *smahan*: szklaneczka (w wielu miejscach);
- *crock*: butelczyna (w wielu miejscach);
- *bosthoon*: łobuziak (21);
- *rawmaish*: różne bzdury (58).

Jak widać tłumacz, Krzysztof Puławski, neutralizuje niemal wszystkie. Jedynie słowo „butelczyna” (konsekwentnie w całym tekście) jest nacechowane i może jeszcze w niewielkim stopniu słowo „głupek”, które zyskuje tu aliterację (choć samo słowo *jackeen* oznacza rdzennego mieszkańca Dublina). Ta strategia wydaje się nieodpowiednia w stosunku do tego tekstu, mimo że wcześniej podobnie robił np. Słomczyński. Tutaj jednak można albo skorzystać ze słów nacechowanych w języku polskim (bajstruk, palant, zgniłek, wsiok, wypindrzony, parszywiec), albo z transferu niektórych słów, dobrze brzmiących po polsku, których znaczenia można się domyślić z kontekstu. W omawianym tekście może to dotyczyć na przykład słów: *smahan*, *bookul*, i może *bosthoon*, ale w spolszczonej wersji: „bostun”). Nie wydaje się natomiast celowe użycie zamiennika z innego języka niż angielski, jeśli nie jest on zakorzeniony w polszczyźnie. Można co prawda zauważyć, że „bajstruk” pochodzi z rosyjskiego, ale jest to słowo w znacznie większym stopniu rozpoznawalne w polszczyźnie. Wydaje się też, że trzeba coś zrobić z irlandzką wersją słów takich jak *divil* czy *ould* (w sensie: stary), gdyż oba wtapiają się w polski tekst.

Podobnie jak we wcześniejszych tekstach niezmiennie pozostają (z wyjątkami) nazwy własne, w tym geograficzne, oraz pojęcia, odwołujące się bezpośrednio do gaelickiego, np. *Uisge Beatha*, czyli określenie na whiskey.

Nieco inaczej sytuacja przedstawia się, gdy mamy do czynienia z nieco dłuższymi nacechowanymi fragmentami. Jest ich zdecydowanie mniej niż w pozostałych anglojęzycznych powieściach O'Briena i głównie pojawiają się w dialogach:

We're as fit for Home Rule here as blue men in Africa if we are to judge by those Bull Island looderamawns (1989: 19).

Tak się nadajemy do przejścia rządów jak jacyś Afrykańczycy, jeśliby sądzić podług tych tępych osiłków z Bull Island (2007: 13).

That is how I entered the sinister portals of Synge Street School (25).

I tak właśnie przekroczyłem ponure progi szkoły przy Synge Street (18).

They would think I was a dirty old man and send for the D.M.P. (39).

Uznają mnie za zbereźnika i wezwą policję (40).

...by gob it wasn't like that when we had the Penal Laws with Paddy Whack keeping a look-out for the soldiery from the top of the ditch on a Sunday Morning and the poor pishroques of peasants below in their rags answering the Hail Mary in Irish (40).

...ale, do licha, inaczej było, kiedy mieliśmy antykatolickie prawa karne. Nasz człowiek stał wtedy na ogrodzeniu, wypatrując wojska, żeby wieśniacy w łachmanach mogli w spokoju odmawiać zdrowaśki po irlandzku (29–30).

You want to scariff the divils in the Town of Kinnegad? There are pubs in that place (53).

Chce ksiądz pogonić kota grzesznikom z Kinnegad? Właśnie tam są puby (40).

Blow all that bastards up. Slaughter them. Blast them limb for limb... (71).

Wysadzić tych wszystkich drani. Zabić ich. Rozpuknąć na kawałki... (55).

But the [Irish] phrase says this: 'The truth does be bitter' (78).

Ale brzmi ono [irlandzkie powiedzenie]: „Prawda zaprawdę jest gorzka” (60).

Jak widać, w większości przypadków mamy do czynienia z neutralizacją, w pierwszym fragmencie pojawia się też hiperonim „Afrykańczycy” (co prawda rzadszy niż Afrykanie) zamiast Tuaregów, co nie jest chyba do końca złą decyzją, gdyż to określenie nie ma w Polsce w potocznym odbiorze negatywnych konotacji i nie wiąże się z nomadyzmem. Neutralizacja najbardziej uderza we fragmencie o Penal Laws, gdyż brakuje w nim przekleństwa z boskim imieniem (mamy: „do licha”), jak również zniknęło pogardliwe określenie Irlandczyka używane przez Anglików (od imienia „Padraic” w odniesieniu do Patryka). Moglibyśmy więc mieć tutaj „jakiegoś Patrysia”, który stał na murku (słowa *ditch* użyto tutaj w znaczeniu *dyke* – oczywiście tym pierwotnym).

Widać natomiast, że tłumacz dostrzegał problem i starał się oddać specyfikę *Hiberno-English* poprzez zwroty potoczne („zbereźnik”, „pogonić kota”), neologizmy („rozpuknąć”), emfatyczne powtórzenia („prawda zaprawdę”) i – co wydaje się najlepiej widoczne, aliteracje, występujące w wersji polskiej również tam, gdzie ich nie ma w tekście angielskim: „chce ksiądz pogonić kota grzesznikom z Kinnegad?”. Ale przede wszystkim widać to tam, gdzie występują w wersji angielskiej. Weźmy na przykład dwa fragmenty:

The whole mouth region was concealed by a great untidy dark brush of moustache, discoloured at the edges, and fading chin was joined to a stringy neck which disappeared into a white celluloid collar with no tie. Nondescript clothes contained a meagre frame of low stature and the feet wore large boots with the laces undone.

[O'Brien, 1998: 16–17]

Usta skrywały się całkowicie pod rozwichrzoną szczotką krzaczastych wąsów, spłowiałych na końcach, a cofnięty podbródek przechodził w żyłastą szyję, która znikwała w białym celuloidowym kołnierzyku bez krawata. Nierzucające się w oczy ubranie kryło mikrą postać w wielkich butach z rozwiązanymi sznurowadłami.

[O'Brien, 2007: 11]

I nieco krótszy fragment:

It was a vile night as we sat in the kitchen, Mr Collopy and I. He was slumped at the range in his battered armchair, reading the paper. I was at the table, indolently toying with school exercises...

[O'Brien, 1998: 70]

Na dworze było ciemno i nieprzyjemnie, siedzieliśmy obaj z panem Collopym w kuchni. On czytał gazetę zgarbiony w swoim fotelu przy piecu, a ja opieszale odrabiałem lekcje...

[O'Brien, 2007: 54]

Jak widać, tłumacz zauważa aliteracje w tekście i przy okazji oddaje potoczystość języka. Jednak chyba najlepiej – choć oczywiście nie do końca dobrze – radzi sobie z różnego rodzaju zabawami słownymi i dowcipami, charakterystycznymi, jak pamiętamy, dla *Hiberno-English*.

Już na samym początku podejmuje dość ryzykowną decyzję, by dać polski odpowiednik nazwiska jednego z głównych bohaterów. I w ten sposób Father Fahrt staje się księdzem Pierdtem. Przypomnijmy, że Fordoński uznał, iż nie wolno tłumaczyć nazw własnych (Fordoński, 1999: 73), ale też musimy pamiętać, że mamy do czynienia z groteską, a w takich sytuacjach pewne prawa (jeśli w ogóle można o nich mówić) ulegają zawieszeniu. Przy księdzu Pierdcie zyski są

oczywiste, natomiast główna strata polega – jak wspominaliśmy – na zagubieniu aluzji do podróży (niem. *Fahrt*), którą ten jezuita odbywa pod koniec powieści.

Kolejną przetłumaczoną nazwą jest „ciężarna woda”, co pokrywa się z angielskim terminem *gravid water*, natomiast nieco więcej inwencji wymagało oddanie malapropicznych nazwisk:

Mose Art: Mo Cart (16);

Pagan Neeny: Poganini (16).

Z tych dwóch nazw wyraźnie lepszy jest „Poganini”, który oddaje niechrześcijańską aluzję. Niestety w przypadku Mozarta gubi się Mojżesz wraz ze swoją sztuką, jak można by przetłumaczyć ten malapropizm. Można też zauważyć aluzję do polskiej grupy MoCarta, co jest tylko szczęśliwym zbiegiem okoliczności.

Kolejne wyzwanie stanowiła gra słów w poniższym dialogu:

– Forgive me. I have a touch of psoriasis about the back and chest.

– The sore what?

– Psoriasis. A little skin ailment.

– Lord save us, I thought you said you had sore eyes. Is there any question of scabs or that class of thing?

[O’Brien, 1998: 32]

Po angielsku nazwa choroby jest mniej więcej homofoniczna z *sore eyes* (zmęczone, bolące oczy), ale na szczęście po polsku jest znacząca i można spróbować to wykorzystać:

– Przepraszam, ale mam łuszczycę na plecach i torsie.

– Co takiego? Łuski?

– Łuszczycę. To lekka choroba skóry.

– O Boże, myślałem, że wyrosły księdzu łuski. Czy na tym robią się strupy?

[O’Brien, 2007: 32]

W książce jest też sporo dowcipów, które zdecydowanie łatwiej przetłumaczyć, jak choćby ten o Annie, która wcale się nie zmienia i „nawet ubrań nie zmienia” (2008: 82). Dzięki temu wszystkiemu, widzimy, że mamy do

czynienia z powieścią groteskową, pełną ironii, choć miejscami napisaną z udawaną powagą.

W przypadku omawianych tłumaczeń trudno całkowicie jednoznacznie powiedzieć, kto najlepiej poradził sobie z poszczególnymi tekstami, gdyż stawiały one tłumaczom różne wymagania. Z całą pewnością najtrudniejszą z powieści jest *At Swim-Two-Birds* i chociaż widać w niej inwencję tłumacza, to jednak nie sposób nie mówić o brakach. Zapewne dlatego Maciej Świerkocki tak wstępnie ocenił to tłumaczenie:

Sweeny wśród drzew jest powieścią wyjątkowo złożoną i stawiającą tłumaczowi niezwykle wysokie wymagania, toteż nie sposób na koniec pokusić się o powierzchowną choćby ocenę pierwszego polskiego przekładu tej książki. Mówiąc ostrożnie, mogło być znacznie gorzej.

[Świerkocki 1998: 118–119]

Naszym celem nie jest pełna ocena tłumaczenia, a jedynie kwestia oddania w nim wyrażen dialektałnych w *Hiberno-English* oryginału i trzeba stwierdzić, że przekład pod tym względem nie zachwyca. Fordońskiemu zabrakło też inwencji słownej, żeby przynajmniej na zasadzie substytucji przetłumaczyć niektóre gry słowne. Świerkocki (1998: 119) zwraca na przykład uwagę na brak w polskim tekście fragmentu z ważną, ale trudną do przetłumaczenia grą słowną:

The conclusion of your syllogism, I said lightly, is fallacious, being based on licensed premises.

Licensed premises is right, he replied, spitting heavily. I saw that my witticism was unperceived and quietly replaced it in the treasury of my mind.

[O'Brien, 2001a: 10]

Wygląda to tak, jakby tłumaczowi zabrakło w tym momencie inwencji i postanowił (może tylko na jakiś czas) pominąć ten fragment, a potem do niego nie wrócił.

Zdecydowanie lepszy pomysł na język tłumaczenia mieli Grabowscy, ale też pamiętajmy, że również łatwiejsze zadanie. Udało im się jednak bardzo wyraźnie zaznaczyć w swoim przekładzie, że mamy do czynienia z zupełnie inną odmianą języka. W podobną stronę poszła Hanna Pustuła, decydując się na ponadczasowy polski slang i nie zapominając o aliteracjach, natomiast Krzysztof Puławski jedynie zaznaczył obcość tekstu poprzez aliteracje i znacznie słabszą, choć jednocześnie szerszą (neologizmy, wiele zabaw ze słowami) niż w przypadku Pustuły stylizację.

Najbardziej dziwi to, że w żadnym z powyższych tłumaczeń nie ma poza nazwami własnymi słów rdzennie irlandzkich. Wszystkie one są przetłumaczone, wytłumaczone albo pominięte, jakby chodziło o zwykłe, powszechnie zrozumiałe dla czytelników angielskojęzycznych słowa i zwroty.

4.4. Synge i język

Cofnijmy się teraz w czasie, by móc zająć się na koniec sztukami Johna Millingtona Synge'a (1871–1907). Podobnie jak w przypadku poprzednich autorów zaczniemy od dzieła ważniejszego, czyli sztuki *Playboy of the Western World*, a następnie przejdziemy do mniej obszernej i bardziej poetyckiej *Riders to the Sea*. Oczywiście Synge nie był pierwszym autorem, który wykorzystywał *Hiberno-English* w swoich pracach – robili to przed nim inni – ale jako pierwszy zrobił to tak konsekwentnie i z tak dużą dbałością o szczegóły. Słowa, które znajdziemy w jego wstępie do pierwszej z wymienionych sztuk, odnoszą się też, w większym lub mniejszym stopniu, do pozostałych, jak zresztą zaznacza sam autor:

Pisząc *Playboya Zachodniego Świata* użyłem, podobnie jak w innych moich sztukach, zaledwie jednego lub dwóch słów, których nie usłyszałem wcześniej wśród irlandzkich wieśniaków lub we własnym pokoju dzieciennym w czasach, kiedy nie umiałem jeszcze czytać gazet. Także niektórych zwrotów nauczyłem się od pasterzy i rybaków z wybrzeża od Kerry do Mayo lub od starych żebraczek i pieśniarzy z okolic Dublina; i zawsze z wdzięcznością podkreślam, jak wiele winien jestem ludowej wyobraźni tych wspaniałych ludzi. Każdy, kto żył w przyjaźni z prawdziwym ludem Irlandii, będzie wiedział, że najbardziej dziwaczne powiedzonka i pomysły w tej sztuce są niczym w porównaniu z tym, co możemy usłyszeć w małych chatkach na stokach Gaesala, Carraroe lub Dingle Bay.

[Synge, 1993: 176]

Te słowa dotyczą głównie dialogów, chociaż w didaskaliach też możemy znaleźć terminy w *Hiberno-English*. Jeśli idzie o prozę, Synge napisał też zbiór wspomnień zatytułowanych *The Aran Islands*, gdzie znajdziemy już tylko śladowe ilości hibernizmów i to głównie właśnie w dialogach. Ta książka jest jednak interesująca jako opis życia i zwyczajów mieszkańców zachodniej części Irlandii. Ale znacznie ważniejsze są dla nas dwie już wspomniane sztuki, które były tłumaczone na język polski.

Należy też dodać, że w przekładzie na język polski ukazała się prozatorska opowieść Synge'a o wyprawie na wyspy Aran, gdzie poszukiwał właśnie śladów *Hiberno-English* i sam uczył się gaelickiego:

Wyspy Aran to fabularyzowany dziennik, pamiętnik owych czterech wizyt na wyspach, a jednocześnie notatnik, w którym autor zapisywał anegdoty i ludowe opowieści wykorzystane później w sztukach (na przykład w słynnych *Jeźdźcach do morza* [1904] i *Playboyu zachodniego świata* [1907]).

[Stelmaszczyk, 1995: 379]

Jednak znaczna jej część jest napisana standardową angielszczyzną, więc nie nadaje się ona do naszych celów. I pomijając to, że w książce nie mamy do czynienia z dużym nasyceniem *Hiberno-English*, to w dodatku obfituje ona w najrozmaitsze błędy (Stelmaszczyk 1995: 380), co nie znaczy, że brakuje ich w tłumaczeniach tych sztuk, które Synge napisał w irlandzkiej odmianie języka angielskiego. Przyjrzyjmy się więc im dokładniej, zaczynając od dramatu późniejszego, ale też ważniejszego w twórczości autora.

4.4.1. Co to jest Zachód?

Niewątpliwie najważniejszą sztuką Synge'a, a także taką, która spotkała się z falą największej krytyki – co często idzie w parze – jest *Playboy of the Western World*. Opowiada ona historię Christy'ego Mahona, który uderzył ojca w głowę szpadlem i bojąc się, że go zabił, uciekł z miejsca zdarzenia. Po wyczerpującej (można wręcz powiedzieć „niszczącej”, gdyż Synge używa tu znanego nam słowa *destroy*) ucieczce, zahukany Christy dociera do pubu, w którym wyznaje, co – w

swoim mniemaniu – zrobił. O dziwo, spotyka się z admiracją wieśniaków i staje się przedmiotem zainteresowania kobiet. Christy powoli dorasta do swojej nowej roli bohatera „Zachodniego Świata”, ale wtedy we wsi pojawia się jego żądny zemsty ojciec. Christy „zabija go” po raz drugi, ale tym razem wieśniacy, łącznie z kobietami, które się nim interesowały, nie chcą mu wybaczyć popełnionej na ich oczach zbrodni i postanawiają oddać go w ręce policji. Jednak ojciec Christy’ego po raz kolejny zmartwychwstaje i obaj Mahonowie ruszają przed siebie.

Tak mniej więcej przedstawia się treść sztuki. Teoretycznie opowiada ona o zwykłych rodzinnych nieporozumieniach, ale znajdziemy w niej też odniesienia do współczesnych wydarzeń, a konkretnie wojny burskiej (Mathews, 2009: 28–29), a także jest ona w swej wymowie antybohaterska i raczej analizuje niż idealizuje irlandzką prowincję.

Autor określił ją też jako komedię, co czasami budzi zdziwienie. Trzeba powiedzieć, że należy ona do tych sztuk, które mogą być potraktowane zarówno komediowo, jak i bardzo poważnie. I że w przekładzie wiele zależy od tłumacza, który może popchnąć języczek u wagi w jedną lub w drugą stronę. Podobną sytuację mamy również w przypadku „komedii” Czechowa. Na przykład przekład *Mewy pióra* Natalii Gałczyńskiej wcale nie jest komediowy i trzeba było kolejnego, Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, by wydobyć z tego tekstu to, co zabawne. Podobnie jest w przypadku *Playboya*, chociaż ten wątek nie jest dla nas najważniejszy.

Najbardziej interesuje nas język tej sztuki, o którym we wstępie pisał sam autor. I rzeczywiście, jest on niezwykle. O ile u Joyce’a i O’Briena *Hiberno-English* ulega indywidualnemu artystycznemu przeobrażeniu, o tyle język Synge’a najbardziej zbliża się do języka opisanego w pierwszym rozdziale niniejszej pracy, czyli do naturalnego *Hiberno-English*. Znajdziemy w nim wszystkie opisywane cechy, z tym zastrzeżeniem, że jest on właśnie „zachodni” – czyli wiejski.

Jest to wyraźna wskazówka dla tłumaczy, chociaż oczywiście nie może ona determinować przekładu. Pamiętamy przecież, że z jednej strony, wiejska odmiana *Hiberno-English* nie różniła się tak bardzo od tej miejskiej, a z drugiej, że na przykład Joyce również zapisywał powiedzenia pochodzącej z zachodu kraju Nory Barnacle, którymi wzbogacał swoją prozę. Mimo to pewna odmienność języka Synge’a rzuca się w oczy i za chwilę się nią zajmiemy, ale najpierw trzeba

powiedzieć parę słów o polskich przekładach tej sztuki i zastanowić się przez chwilę nad ich tytułami.

W Polsce pojawiły się cztery różne tłumaczenia tej sztuki:

- *Kresowy Rycerz-Wesołek* z 1913 roku w przekładzie Floriana Sobieniowskiego;
- *Bohater naszego świata* z 1956 roku, przetłumaczony przez Marię Lewicką i Jerzego Zegalskiego i wystawiony w Teatrze Ludowym w Krakowie. Egzemplarzem tego tłumaczenia nie dysponuje obecnie ani teatr, ani krakowska PWST;
- *Playboy Zachodniego Świata* z 1969 roku, w tłumaczeniu Cecylii Wojewody (w analizie oznaczony literą A);
- *Prowincjonalny playboy* z 2012 roku, tłumaczenie Janusza Klimszy (w analizie oznaczony literą B).

Jak widać, jeśli weźmiemy pod uwagę to, że sam Synge uznał swoje dzieło za nieprzetłumaczalne (Keane, 2014: 74), to mieliśmy całkiem sporo jego przekładów, chociaż ze względu na to, że były one przeznaczone dla teatrów, nie zawsze są osiągalne. My zajmiemy się zupełnie różnymi tłumaczeniami Cecylii Wojewody i Janusza Klimszy, choć na koniec wrócimy też do najstarszego z istniejących przekładów, choćby dlatego, że użyto go w pierwszym na kontynencie europejskim wystawieniu tej sztuki. *Wesołek* miał premierę 12 listopada 1913 roku w Teatrze Polskim w Warszawie, a dopiero w grudniu w Paryżu. Z *Pamiętnika Teatru Polskiego* dowiadujemy się, że „Utwór wywołał bardziej ożywioną dyskusję na łamach pism niż inne sztuki i zdobył znaczny sukces artystyczny, nie stał się jednak atrakcją dla szerszej publiczności” (Szyfman, 1914: 21). Poza tym na uwagę zasługuje sama metoda Sobieniowskiego, który po pierwsze zrobił kilka różnych tłumaczeń dramatu, a następnie przesłał je wszystkim Szyfmanowi do wyboru. Po drugie, uznał on *Playboya* za zbliżonego do *Wesela* Wyspiańskiego i dlatego przy tłumaczeniu wzorował się właśnie na języku *Wesela*.

Jeśli idzie o tytuły, to praktycznie żaden nie oddaje pierwotnego zamysłu autora. Paradoksalnie najbliższy mu, ale też obecnie zbyt archaiczny, jest tytuł Sobieniowskiego. Synge używa słowa *playboy* w znaczeniu kogoś, kto potrafi opowiadać różne, nie do końca prawdziwe historie, ale w znaczeniu pozytywnym, gdyż dla Irlandczyków *spinning a yarn* – umiejętność snucia opowieści była czymś

szalenie ważnym. To, że pochodzi on z zachodu kraju, wskazuje na jego wiejską proveniencję, co oczywiście jest mylące w Polsce, gdzie bardziej wiejski jest zarówno wschód kraju (kresy), jak i wschód Europy. Dlatego „kresy”, choć archaiczne, dobrze oddają istotę rzeczy, a oksymoroniczny „rycerz-wesołek” doskonale pasuje do Christy’ego, który nie jest ani pierwszym, ani drugim. Kolejny tytuł jest zbyt ogólny i wskazuje na „nasz świat” jako taki, a w przypadku Cecylii Wojewody mamy „Zachodni Świat”, który zupełnie inaczej nam się kojarzy. Oczywiście powrót do prowincji w przekładzie ostatnim jest bardzo dobrym ruchem i tylko określenie playboy wydaje się tu mocno wątpliwe.

Zajmijmy się jednak bardziej szczegółowo dwoma z wymienionych przekładów, a więc tym Wojewody (A) i Klimszy (B). Przy czym na początku, jak zwykle, zwrócimy większą uwagę na charakterystyczne dla *Hiberno-English* słownictwo, występujące w tej sztuce:

- *peeler(s)*: A: policjant (1969: 3 i dalej), policaje (1969: 11) B: policjant (2012: 4 i dalej);
- *polis*: A: policja (1969: 7 i dalej), B: policja, gliniarze (2012: 9);
- *maiming ewes*: A: kaleczył owce (1969: 3), B: pieprzył owce (2012: 4);
- *banbh*: A: knury (1969: 16), B: świnie (zbiorczo: banbhs and sows) (2012: 18);
- *bona fides*: A: lud kościelny, brak (1969: 28), B: brak (2012: 31);
- *furze*: A: krzaki (1969: 16), B: brak fragmentu (2012: 18);
- *loy*: A: łopata (1969: 11). B: łopata (2012: 12);
- (*gallon of*) *poteen*: A: dzban bimbru (1969: 34), samogon (1969: 39) B: i beczkę... (brak) (2012: 36), samogon (2012: 41).

Poza *poteen* znajdziemy w tekście różnego rodzaju zdrobnienia:

- *boreen*: A: brak (1969: 41, 49), B: brak (2012: 43, 51);
- *cnuceen*: A: brak (1969: 23), łąka (2012: 25);
- *shebeen*: A: szynk (1969: 19), brak fragmentu (2012: 22).

Tego typowego dla *Hiberno-English* słownictwa jest oczywiście więcej, ale wydaje się, że wnioski nasuwają się same już po tych kilku przykładach. Nie zaskakują ani neutralizacje, z którymi zetknęliśmy się wcześniej, ani brak pojedynczych słów, który w pewnych sytuacjach można uznać za

usprawiedliwiony, gdy na przykład Christy mówi, że Pegeen „poszła wydoić kozy, aby miała czym zabielić mi herbatę” (1969: 23), pomijając słówko *cnuceen* – wzgórze. Wydaje się też, że tłumaczenie Janusza Klimszy było przygotowywane specjalnie na scenę Teatru Polskiego w Czeskim Cieszynie, więc jest mocno okrojone z tekstu, a przede wszystkim całkowicie pozbawione didaskaliów. Jednak najbardziej dziwią błędy i nieścisłości, dotyczące raczej Klimszy. Wojewoda nie przekazuje nam tylko tej informacji, że kalczenie owiec maciorek (by nie mogły karmić małych) było na tyle popularną formą zemsty, że określano je krótkim zwrotem. Nie wiemy, dlaczego ktoś miał pójść do więzienia za „pieprzenie owiec” i czy w katolickiej Irlandii było to karalne. Nie mamy pojęcia, że w Irlandii istniał zwyczaj, iż jeśli jakaś osoba (określana terminem: *bona fide*) ze wsi mieszkała więcej niż trzy mile od pubu, to można go było legalnie do późna nie zamykać. Wydaje się, że określenie „lud kościelny” nie do końca oddaje istotę sprawy. Oboje tłumacze nie wiedzą, że *banbh* to prosięta, a *furze* to krzaki kolcolistu (co na pewno nadałoby całej scenie dodatkowego smaku). Trudno nie znać słowa *poteen*, ale też oba słowa polskie na mocny domowy alkohol są nacechowane albo przez niemiecki (bimber), albo rosyjski (samogon).

W tej sytuacji warto się zastanowić, czy nie sensowniej pozostawić przynajmniej części najbardziej nacechowanych „irlandzkich” określeń, takich jak *bona fide* (z objaśnieniem w tekście, bo przypisy w teatrze są mało praktyczne), *banbh* i już na pewno *poteen*. Zastanówmy się na przykład, czy zadowalałoby nas tłumaczenie polskiego słowa: „cinkciarz” jako: *black marketer trafficking in foreign currencies*. Takie tłumaczenie nie jest ani zgrabne, ani nie oddaje istoty sprawy – że było to w Polsce coś powszechnego.

Już po tych pierwszych fragmentach widać, że tłumacze mają problemy z irlandzką kulturą. Natomiast trzeba przyznać, że oboje zdają sobie sprawę z tego, iż mają do czynienia z tekstem nacechowanym i starają się rekompensować te braki, które pojawiają się przy tłumaczeniach hibernizmów. Zanim więc przejdziemy do analizy nieco dłuższych fragmentów, zobaczmy, jakich słów i zwrotów używają w ramach kompensacji.

Cecylia Wojewoda:

- (ktoś) nie stoi o to... (1969: 3);
- ciemnica (3);
- coś takiego zmajstrować (11);

- utyłany (12);
- mieliśmy wielki szmat pola (14);
- to nie dziw (15);
- jużci (17);
- rozhultał (18).

I jeszcze formy adresatywne, obecne w całym tekście:

- ładny z was ojciec/panie gospodarzu/wypuście mnie stąd/za przeproszeniem, panie szanowny.

Jak widać, u Cecylii Wojewody mamy do czynienia z konsekwentną stylizacją wiejską, dosyć potoczną, bez wskazania na konkretny dialekt. Popatrzmy teraz na zwroty nacechowane w drugim z analizowanych przekładów:

Janusz Klimsza:

- cwana gęba (2012: 4);
- zawracać dupę (4);
- barachło (4);
- zapuszkować (4);
- pieprzyć owcę (4);
- pętać się (4);
- odwał się (5);
- dupek (5);
- nie puścić pary z gęby (5);
- dziewucha (6);
- pijani w trzy dupy (6);
- zaiste (6);
- franca (6);
- chodzą słuchy (7);
- kaciapa (7) – w sensie: kanciapa;
- gacie do tylca przymarzły (8).

U Klimszy mamy też dosyć dziwne formy adresatywne, zwykle całkowicie bezpośrednie, ale znajdziemy też:

- jesteście z ręki (9) – nie bardzo wiadomo, co ten zwrot może znaczyć, ale o tym później;
- Masz boja z gliniarzy? (9);
- Co pan? (9).

I to wszystko na przestrzeni pół strony, tuż obok siebie.

Wszystkie te słowa i zwroty pojawiają się na pierwszych stronach książki, ale potem ich liczba wcale nie maleje. Pogłębia się też chaos językowy, ponieważ tłumacz, który już na początku umieszcza słowa z różnych rejestrów, często źle je zapisując (kaciapa) albo niewłaściwie używając (boja z gliniarzy), staje się jeszcze bardziej „kreatywny”, co zobaczymy w toku dalszej analizy.

Kolejnym językowym wyznacznikiem sztuki są zwroty religijne skontrastowane z potocznym (ale nie wulgarnym) językiem mieszkańców wioski. Tak właśnie jest u Wojewody, gdzie czytamy:

(...) albo takiego, jak Marcus Quinn, panie świeć nad jego duszą, który dostał sześć miesięcy za kaleczenie owiec.
[Synge, 1969: 3]

A u Klimszy:

(...) albo taki gość jak Mark Quinn – panie świeć nad jego duszą – zapuszkowali go na sześć miesięcy za to, że pieprzył owce.
[Synge, 2012: 4]

Podobne sytuacje, kiedy to mamy zbyt wulgarny język, zdarzają się u Klimszy częściej, co można przynajmniej częściowo usprawiedliwić ogólną wulgaryzacją języka, w tym również języka teatru. Pamiętamy też pomyłkę Klimszy i choć nie jest to przedmiotem tej analizy, to jednak zwróćmy uwagę na błąd dotyczący polszczyzny obu przekładów – po polsku skazuje się na pół roku, a nie sześć miesięcy. Zresztą, wydaje się, że tłumacze brną w jeszcze jeden błąd, wciąż pisząc o ojcu Reilly, chociaż niemal na pewno chodzi o księdza o tym nazwisku. W języku angielskim zawsze zwracamy się do duchownych: *Father*, po polsku, jest to uzależnione od tego, czy mamy do czynienia z zakonnikiem, czy z

księdzem. Są też nieliczne wyjątki, pamiętamy na przykład księdza Pierdta, do którego, jako jezuity, można się było zwracać: proszę ojca.

Przejdźmy do dokładniejszej analizy obu tłumaczeń. Ponieważ w przekładzie Janusza Klimszy nie ma didaskaliów, pominiemy więc te, które zamieściła Cecylia Wojewoda. Już na początku sztuki znajdziemy taką wymianę zdań między Pegeen a jej kuzynem, za którego ma wyjść za mąż:

SHAWN

...Father Reilly has small conceit to have that kind walking around and talking to the girls.

PEGEEN

Stop tormenting me with Father Reilly when I'm asking only what way I'll pass these twelve hours of dark, and not take my death with the fear.

SHAWN

Would I fetch you the widow Quin, maybe?

PEGEEN

Is it the like of that murderer? You'll not, surely.

SHAWN

Then I'm thinking himself will stop along with you when he sees you taking on, for it'll be a long night-time with great darkness, and I'm after feeling a kind of fellow above in the furzy ditch, groaning wicked like a maddening dog, the way it's good cause you have, maybe, to be fearing now.

PEGEEN

What's that? Is it a man you seen?

[Synge: 1964: 111]

Ten fragment wygląda następująco w przekładzie Cecylii Wojewody:

SHAWN

...ojciec Reilly nie stoi o to, aby tacy pętali się po wsi i zawracali głowy dziewczętom.

PEGEEN

Dasz ty mi wreszcie spokój z ojcem Reilly! Nic tylko ojciec Reilly i ojciec Reilly, kiedy ja się pytam, jak mam przeżyć tę długą noc i nie umrzeć ze strachu?

SHAWN

Może ci sprowadzić wdowę Quin?

PEGEEN

Co, tę morderczynię? Ani mi się waży!

SHAWN

Gospodarz na pewno zostanie z tobą, kiedy zobaczy, że się boisz, a noc taka długa i ciemna... i coś mi się zdaje, że w rowie między krzakami siedzi jakiś człowiek, słyszałem, jak jęczał i warczał niczym wściekły pies, to pewnie masz rację, że się boisz.

PEGEEN

Co ty mówisz? Czy to był mężczyzna?

[Synge, 1969: 3]

Ale zupełnie inaczej w przekładzie Janusza Klimszy:

SHAWN

...ojciec Reilly nie lubi, gdy mu się tacy pętają po wsi i zawracają dziewczynom w głowach.

PEGEEN

Odwal się.

SHAWN

Coś mi się zdaje, że w rowie na wrzosach leży obcy facet... Wył jak wściekły pies.

PEGEEN

Co mówisz?... Widziałeś tu chłopą?

[Synge, 2012: 4–5]

Jak widać, Cecylia Wojewoda stara się oddać treść oryginału i utrzymać spójną, wiejską stylizację, choć można mieć wątpliwości, czy rzeczywiście rozumie znaczenie archaicznego zwrotu „stać o coś”. Wojewoda korzysta też z oryginalnej składni w zwrocie: „jak mam przeżyć tę długą noc i nie umrzeć ze strachu?”, co może być celowym zabiegiem. Stosuje też hiperonim, pisząc o krzakach, ale za to stara się doprecyzować to, co robił nieznajomy, używając aż dwóch czasowników, z czego wynika, że żaden pojedynczo nie wydał jej się zadowolający.

Natomiast Janusz Klimsza tworzy alternatywną wersję utworu, zmieniając jego modalność na bardziej współczesną („odwal się, facet”), oraz dowolnie skracając tekst. W jego wersji „facet” wyje też jak wściekły pies, co może dziwić, bo w ten sposób mógłby ściągnąć na siebie powszechną uwagę. Natomiast plusem tego tłumaczenia jest to, że Pegeen w sposób oczywisty interesuje się nieznajomym: „Widziałeś tu chłopą?”.

Przyjrzyjmy się kolejnemu bardzo krótkiemu fragmentowi, który ma tym razem wyraźnie religijny charakter:

MEN

God bless you! The blessing of God on this place!

PEGEEN

God bless you kindly.

[Synge, 1964: 112]

MEŹCZYŹNI

Szczęść Boże!

PEGEEN

I wam także.

[Synge, 1969: 4]

MEŹCZYŹNI

Niech będzie pochwalony!

PEGEEN

Wy też!

[Synge, 2012: 5]

U Wojewody może razić zbyt mała reprezentacja języka religijnego w tej wymianie, ale trzeba przyznać, że jest ona dość typowa dla polskiej wsi. Tłumaczka unika też dosłowności (niech was Bóg błogosławi), która mogłaby być niezręczna w tej sytuacji. U Klimszy razi absurdalność takiej wymiany zdań, gdyż Pegeen bynajmniej nie chce chwalić (w sensie: wysławiać) mężczyzn i powinna tu raczej odpowiedzieć: „Na wieki wieków”. Ale u Klimszy całkiem sporo jest również dziwnych wypowiedzi, gdyż nieco dalej możemy przeczytać: „Ja idę do domu i prosto na łóżko” (Synge, 2012: 6) w sensie: idę spać.

Kolejny fragment pokazuje, że tak dowolne obchodzenie się z tekstem nie jest przypadkowe. Oto jak Pegeen wyjaśnia, dlaczego nie chce zostać sama w pubie:

PEGEEN

Isn't there the harvest boys with their tongues red for drink, and the ten tinkers is camped in the east glen, and thousand militia – bad cess on them! – walking idle through the land. There's lots surely to hurt me, and I won't stop alone in it, let himself do what he will.

MICHAEL

If you're that afeard, let Shawn Keogh stop along with you. (...)

SHAWN

I would and welcome, Michael James, but I'm afeard of Father Reilly; and what at all would the Holy Father and the Cardinals of Rome be saying if they heard I did the like of that?

MICHAEL

God help you!

[Synge, 1964: 112]

PEGEEN

A pijani fornale, a blacharze, co mają obozowisko we wschodnim wąwozie, a dziesięć tysięcy policjantów – oby ich pokręciło – co się wałęsa tu po próżnicy. Dosyć tu takich, co by mogli mi zrobić krzywdę i nie zostanę sama, żeby ojciec nie wiem co zrobił.

MICHAEL

Kiedy takie z ciebie strachajło, to niech Shawn posiedzi z tobą. (...)

SHAWN

Zrobiłbym to z największą radością, panie gospodarzu, ale boję się ojca Reilly... i co by na to powiedział ojciec święty i rzymscy kardynałowie, gdyby się potem dowiedzieli, że ja coś takiego zrobiłem?

MICHAEL

Boże odpuść!

[Synge, 1969: 5]

PEGEEN

Gadacie jak gdyby nie pętały się tu chmary facetów, co mnie mogą zarżnąć – wszyscy pijani w trzy dupy – a te cygany, co mają obóz we wschodnim wąwozie, a dziesięć tysięcy policjantów – żeby ich franca – i w ogóle – nie zostanę sama, choćbyście na uszach stawali.

MICHAEL

Kiedy taka z ciebie baba, niech zostanie z tobą Shawn Keogh. (...)

SHAWN

Owszem, zaiste wujku, chętnie... tylko że

MICHAEL

Co?

SHAWN

...boję się kary boskiej.

MICHAEL

Boże uchowaj.

[Synge, 2012: 5]

I znowu u Cecylii Wojewody mamy konsekwentną, acz niezbyt nachalną stylizację wiejską („fornale”, „po próżnicy”, „strachajło”), ale też przeszkadzają „blacharze” – jako grupa zawodowa (w oryginale chodzi o tzw. *tinkers* albo *Travellers* – koczowniczą grupę etniczną pochodzenia irlandzkiego) i w mniejszym stopniu „fornale” (żniwiarze), a także niepotrzebne powtórzenie czasownika: „zrobić”. Poza tym Wojewoda nie tłumaczy, że żniwiarze chcą się napić (*tongues red for drink*), co może być istotne, bo Pegeen prowadzi bar ojca. Nie do końca przekonuje też użycie przez Wojewodę wykrzyknika „Boże odpuść” (zamiast: Boże uchowaj! A niech Bóg broni!) i w ogóle wydaje się, że w obu przypadkach tłumacze nie najlepiej radzą sobie z językiem religijnym w polszczyźnie.

Te zarzuty, jakby nie patrzeć bardzo poważne, wydają się jednak znikome, w porównaniu z tym, co znajdujemy u Klimszy: opuszczenia i przeinaczenia, łączenie gwary wiejskiej z językiem potocznym, często wulgarnym, a przy okazji nie oddającym informacji oryginału – to wszystko powoduje, że trudno zaakceptować tę wersję sztuki. Dodatkowo mamy tu dwuznaczności, których ogólnie powinniśmy się wystrzegać, chyba że znajdziemy je w oryginale. Po pierwsze, jeśli Michael mówi: „Kiedy taka z ciebie baba”, to nie wiemy, czy chodzi mu o to, że Pegeen jest taką kobietą, czy tchórzem. Po drugie, zwłaszcza w tekstach scenicznych powinniśmy unikać niepewnej wymowy, a stwierdzenie, że w okolicy pętają się chmary facetów, którzy ją mogą „zarżnąć” łatwo może być opacznie zrozumiane przez publiczność (zwłaszcza że po chwili pojawia się słowo: „dupy”). Nie wiemy też, dlaczego Shawn boi się kary boskiej, co zmienia całkowicie sens jego wypowiedzi. I oczywiście reakcją na to nie powinny być słowa: „Boże uchowaj”, bo naprawdę nie wiadomo, co mają w tym kontekście znaczyć.

Są też zarzuty, które można postawić obu tłumaczeniom. Po pierwsze, nie wiadomo, dlaczego w obu przypadkach informacja o dziesięciu cyganach/blacharzach przeniosła się dalej i uzyskaliśmy dziesięć tysięcy (zamiast po prostu: tysięcy) policjantów. Wskazuje ona na niezrozumienie środowiska

wiejskiego, które uważnie obserwuje najbliższe otoczenie i doskonale wie, ilu obcych „pęta się” w okolicy, natomiast niekoniecznie zna liczbę państwowych urzędników w hrabstwie. Po drugie, warto by też w jakiś sposób zaznaczyć, że Pegeen tak źle życzy policjantom, ponieważ są to znienawidzeni Anglicy, a nie Irlandczycy. I po trzecie, chyba najważniejsze, oba tłumaczenia gubią – choć w różny sposób – to, co stanowi urok tego dramatu, a mianowicie zabawę językiem i to, że większa część jego „komediowości” opiera się na różnego rodzaju językowych obserwacjach.

Odnotujmy też parę dziwnych zwrotów (z oryginalną interpunkcją) z tłumaczenia Janusza Klimszy, które wyraźnie wskazują na jego jakość:

- czerwoni biskupi z świętej rzymskiej kurii (2012: 7) – *scarlet coated bishops of the Courts of Rome*;
- w naszym zadupiu (7);
- O co biega sieroto? (8);
- gacie do tylca przymarzły (8).

Niezręczności można też znaleźć u Wojewody, tyle że trzeba sięgnąć nieco głębiej:

- Boerów (1969: 9) – przypomnijmy, że tej formy używał również Słomczyński w swoim tłumaczeniu *Ulyssesa*;
- czterdzieści pięć krzyżyków jej stuknęło (45).

Tego rodzaju problematycznych tłumaczeń jest w obu tekstach więcej, ale wymagają one objaśnień i porównania z oryginałem. Ogólnie można odnieść wrażenie, że Klimsza ani nie rozumie tekstu w *Hiberno-English*, ani nie zna zbyt dobrze polszczyzny. Cecylia Wojewoda radzi sobie lepiej z jednym i drugim, ale nie zawsze. Przyjrzyjmy się na przykład kolejnemu fragmentowi:

...and what would the polis want spying on me, and not a decent house within four miles, the way every living Christian is a bona fide, saving one widow alone.

[Synge, 1964: 115]

Co by policja miała do roboty, kiedy na cztery mile dookoła nie znajdziecie uczciwej karczmy, a my lud kościelny, okrom tylko jednej wdowy.
[Synge, 1969: 7]

To jest wyszynk gorzały bracie. Policja jest tronkowa, więc nie robi kłopotów. My lud kościelny. Prócz jednej wdowy.
[Synge, 2012: 9]

Michael wyjaśnia tu, że policja nie interesuje się jego pubem, bo w pobliżu nikt nie mieszka (*not a decent house*), więc wszyscy (poza jedną wdową) są uprawnieni do tego, by ich obsłużyć o późnej porze. Przypomnijmy, że *bona fide* w *Hiberno-English* to osoba mieszkająca co najmniej trzy mile od pubu. U Wojewody pojawia się dodatkowa informacja, że „na cztery mile dookoła” nie ma uczciwej karczmy (zapewne chodziło jej o *public house*), mamy też absurdalną w tym kontekście informację, że wszyscy wokół to „lud kościelny” oprócz jednej wdowy.

Ten absurd powtarza się u Klimszy i dodatkowo mamy informacje na temat „tronkowej” policji, z którą łatwo ułożyć sobie stosunki, choć tak się składa, że znajduje to potwierdzenie w dalszej części tekstu.

Przyjrzyjmy się teraz fragmentowi sztuki, który jest łatwiejszy do zrozumienia i tłumaczenia, ale wydaje się ważny ze względu na swój niejednoznaczny, specyficznie irlandzki humor. Ojciec Pegeen mówi do Christy’ego:

It's many would be in dread to bring your like into their house for to end them, maybe, with a sudden end; but I'm a decent man of Ireland, and I liefer face the grave untimely and I seeing a score of grandsons growing up little gallant swearers by the name of God, than go peopling my bedside with puny weeds the like of what you'd breed, I'm thinking, out of Shaneen Keogh. A daring fellow is the jewel of the world, and a man did split his father's middle with a single clout, should have the bravery of ten, so may God and Mary and St. Patrick bless you, and increase you from this mortal day.
[Synge, 1964: 160]

Niejeden by się bał przyjąć cię do swego domu, bo nagła śmierć mogłaby go spotkać, ale ja jestem pocziwym Irlandczykiem, więc wolę narazić się na

przedwczesną mogiłę, ale za to zobaczyć kupę wnuków, co rosną w imię Boga na dziarskich małych bluźnierców z niewyparzonymi gębami, niż widzieć w domu niewydarzone chwasty, jakie wydałabyś na świat z Shawnem Koegiem. Odważny chłop to wielki klejnot, a taki, co jednym cięciem łopaty rozplątał ojcu głowę wart jest dziesięciu odważnych, więc niech Bóg i Święta Panienka i Święty Patryk błogosławią wam i obdzielają potomstwem poczynając od dnia dzisiejszego.

[Synge, 1969: 57]

Niejeden by się bał przyjąć cię pod swój dach. Ale ja jestem pocziwy Michael Flaherty z Mayo Zachodnia Irlandia; jak zobaczę kupę wnuków z niewyparzonymi gębami, co umięją brać imię Boże na daremno, to całkiem spokojnie położę się w grobie, lepsze to niż ze śmiertelnego łoża oglądać niewydarzone chwasty, jakie byś spłodziła z Shawnem Keogh. Taki co za jednym zamachem rozłupał swego ojca, wart jest dziesięciu odważnych, więc chroń ich Panie Boże i niech święta Panienka i święty Patryk błogosławią wam po wsze czasy amen.

[Synge, 2012: 9]

W obu cytatach mamy oryginalną interpunkcję, którą trzeba poprawić, ale nie to jest tutaj najważniejsze. W przypadku Cecylii Wojewody przeszkadzać może tylko to, że Michael uważa się za „pocziwego”, a nie „prawdziwego” Irlandczyka, ale poza tym mamy tu podstawową cechę humoru tej sceny: język religijny zestawiony z codziennym, wręcz bluźnierczym. Wojewoda rozbudowuje krótką frazę: *little gallant swearers*, zapewne po to, żeby wyglądała jeszcze zabawniej.

Klimsza jak zawsze zaskakuje: zastępuje Irlandczyka, hiponimicznym „Michael Flaherty”, zmieniając całkowicie sens tej wypowiedzi, nie wspomina o strachu Michaela przed Christym, a mówi w ogóle o „śmiertelnym łożu”, każe też świadomym dzieciom łamać przykazanie, zamiast samemu łamać je nieświadomie. Pamiętajmy, że Michael jest w tej scenie tak zabawny, gdyż jest tak bardzo swojski i przypomina choćby polskich robotników, którzy klą przy pracach w kościele albo przy kapliczkach, bo taki język jest dla nich czymś naturalnym. Nie wiemy też, dlaczego Christy u Klimszy „rozłupał ojca”, choć wcześniej tylko rozłupał mu głowę.

Na tym w zasadzie można by poprzestać, jeśli idzie o analizę tych dwóch tłumaczeń, ale pamiętajmy, że *Hiberno-English* charakteryzuje się wyjątkowo

pięknymi aliteracjami, których nie brakuje również w tej sztuce. Przyjrzyjmy się więc przynajmniej jednemu fragmentowi, gdzie te aliteracje wydają się celowe:

You're heroes surely, and let you drink a supeen with your arms linked like the outlandish lovers in the sailor's song. There now. Drink a health to the wonders of the western world, the pirates, preachers, poteen-makers, with the jobbing jockies; parching peelers, and the juries fill their stomachs selling judgments of the English law.

[Synge, 1964: 133]

Para prawdziwych bohaterów. Wypijcie bruderszafta jak zagraniczni kochankowie z marynarskiej piosenki. O tak. Wypijcie za cuda zachodniego świata – za piratów, kaznodziejów, za tych, co pędzą samogon, za kombinatorów-oszustów, za sprzedajnych policjantów i sędziów łapówkarzy, co napychają sobie kołduny frymarcząc angielskim prawem.

[Synge, 1969: 27]

A teraz bruderszaft... jak w marynarskiej balladzie... niech żyje nasz biedny, ale bohaterski kraj, sto lat dla wszystkich piratów, fałszywych misjonarzy, za bimbrowników, kombinatorów, co na derby sprzedają chabety, co ledwie powłóczą kopytami, za rządowych oszustów, za wiecznie narąbaną policję, za sędziów, co pasą brzuchy motaniem angielskich paragrafów.

[Synge, 2012: 9]

Wydaje się, że tłumacze zrozumieli specyfikę tego fragmentu i próbowali ją oddać, choć w polskich tekstach brakuje takiego nasilenia aliteracji, jak w angielskim oryginale. Tłumaczenie Wojewody zaczyna się naprawdę obiecująco: „Para prawdziwych bohaterów”, ale potem traci impet. W obu tłumaczeniach mamy też obcy polszczyźnie bruderszaft (zwykle nieodmienny), choć zdecydowanie lepiej by tu zabrzmiało: „biorąc się za ręce”. Oczywiście u Klimszy mamy jak zwykle sporo dodatków i błędów, natomiast Wojewoda stara się trzymać bliżej oryginalnego tekstu. Słabnie jednak siła aliteracji i samego języka.

Ogólnie możemy powiedzieć, że żadne z tłumaczeń nie oddaje treści czy stylu tej sztuki. Co prawda oba były przygotowywane na scenę, a nie do druku, ale nie zwalnia to tłumaczy od wierności wobec oryginału. To reżyser dokonuje w dalszej kolejności adaptacji tekstu i oczywiście może ona być bardzo dowolna. Wcześniej jednak powinien móc zrozumieć, co mówi i jak brzmi sam tekst. To

drugie też jest ważne, zwłaszcza w przypadku *Hiberno-English*, gdyż każdy tekst teatralny może zaskakiwać brzmieniem poszczególnych fragmentów. Z tego powodu tłumacze sztuk teatralnych (i filmów) powinni czytać na głos swoje tłumaczenia.

4.4.2. Synge na weselu

Pierwsze polskie tłumaczenie najważniejszego dramatu Synge'a powstało w 1913 roku. Dokonał go Florian Sobieniowski, ten sam, który tłumaczył również innego Irlandczyka: George'a Bernarda Shaw. W zasadzie było to aż sześć różnych wersji tłumaczenia, z których zapewne najlepsza zachowała się do dziś w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej w Warszawie:

W trakcie pracy nad tłumaczeniem Synge'a Sobieniowski skojarzył jego styl z twórczością Stanisława Wyspiańskiego, a w szczególności z *Weselem*. Sporządził więc sześć roboczych wersji przekładu i wysłał najlepszą z nich Arnoldowi Szyfmanowi, związanemu z Teatrem Polskim w Warszawie.

[Keane, 2014: 74]

Oczywiście tłumaczenie Sobieniowskiego jest bardzo archaiczne, zwłaszcza że w chwili powstania już samo stanowiło stylizację na gwarę wiejską, która zwykle jest bardziej archaiczna niż współczesny jej język potoczny. Mamy też tutaj, zgodnie z ówczesną normą, tłumaczone imiona postaci, a zatem:

Krzysztofa Mahona;
Jana Michała Flaherty'ego;
Małgorzatę Flaherty zwaną Pegeen Mike;
Honorkę;
Sarkę;
Zuzię.

Jest to pierwszy, ale nie najważniejszy sygnał udomowienia, a dodatkowo mamy tu dawne formy słów (ówcześnie nb. poprawne), co czasami widać tylko w zapisie:

Irlandji;
djabeł;
pomódz;
bestja;
komedja.

Niektóre z użytych w tłumaczeniu form do tej pory funkcjonują jako poprawne w języku czeskim czy rosyjskim:

- dawać pozór – w sensie: uważać;
- wyście prawa – w sensie: macie rację;
- rozdziewać się.

Inne są po prostu archaiczne, ale zrozumiałe:

- hajduk – policjant;
- inszy;
- tać-żem;
- krom – w sensie: oprócz;
- zagrodnik;
- wywczasuje – w sensie: odpocznie.

Zdarzają się też słowa niezrozumiałe, gdzie potrzebujemy kontekstu, by domyślić się znaczenia:

- skietznął się – ześlizgnął się;
- karpieł – gwarowe pogardliwe określenie starszego człowieka;
- zbajczyk – oszukać;
- sietniak – głupek (w gwarze góralskiej: sietniok).

Jak łatwo się domyślić, ta zamierzona archaizacja w połączeniu z archaizacją, jakiej podlegał ten tekst z powodu upływu lat, sprawiają, że tłumaczenie Sobieniowskiego nie należy do najłatwiejszych w lekturze.

Z drugiej strony bardzo przekonujące wydają się w nim wszelkiego rodzaju zwroty i odniesienia religijne – tak rzeczywiście mogli mówić chłopci w katolickiej Polsce i Irlandii:

- Pochwalony, Bóg pomagaj (7);
- Co Pan Bóg dał? (10) (w sensie: O co chodzi?);
- Boże mi przebac, jego duszy się ulituj (15);
- pochwalone boskie imię (17);
- Bogu najwyższemu chwała (19);
- Święte rany Chrystusowe (60)

Sobieniowski uniknął też części błędów, które popełnili jego następcy. Tak więc przede wszystkim używa poprawnej formy i mówi o „wojnie z Burami” (s. 14 i 14), wspomina też o „kradzeniu owiec” (s. 4), co jest błędem, ale zdecydowanie mniejszym i bardziej zgodnym z logiką niż „pieprzenie owiec” w wydaniu Klimszy. I w ogóle wydaje się, że stylizacja archaiczna (nawet nie do końca zamierzona) bardziej przekonuje w wypadku tekstu takiego, jak *Playboy*.

Nie to jednak jest najistotniejsze w tłumaczeniu Sobieniowskiego, jeśli idzie o stylizację. Przede wszystkim rzeczywiście uderza to, o czym pisał Barry Keane (2014), a mianowicie podobieństwo *Kresowego rycerza* do *Wesela* Wyspiańskiego. Tłumacz osiąga to za pomocą trzech rodzajów środków:

- słownictwa;
- rytmizacji angielskiego tekstu;
- wprowadzenia do tekstów rymów wewnętrznych.

Jeśli idzie o słownictwo, to warto zauważyć, że w całości ma ono charakter wiejski, ponieważ wszystkie postaci Synge’a stamtąd się wywodzą. Dlatego tłumaczenie Sobieniowskiego jest bardziej monolityczne niż *Wesele*. Nie ma w nim kontrastów językowych takich jak w początkowej rozmowie Czepca z Dziennikarzem czy Poety z Maryną. Mamy więc w nim ten sam typ języka:

SZYMON

Byleśmy się wnet pobrali... to nie będziecie wyrzekać... mnie nie łacnie wygna z domu... (...)

PEGEEN

(...) Wyście widać mocno ufni, żem się za was wydać rada.

[Synge, 1913: 4]

KRZYSZTOF

Okrutnik był i niecnota. Szedł w lata, to i złość rosła... Nie stało rady wytrzymać.

[Synge, 1913: 16]

SARKA

(...) Toście słusznie uczynili. Calutką wyprawną skrzynię stawiałabym w zakład o to, że ten junak świat zadziwi...

WDOWA

Patrzcie pierwszej, by był syty... (...) Czyście wy już pośniadali?

[Synge, 1913: 36]

Tego rodzaju przykłady można mnożyć. Dodatkowo, w tym przekładzie wyczuwamy rytm rodem z *Wesela*:

KASPER

Juści, druhna pirso, co mi ją na żone rają.

ZOSIA

Raz dokoła, raz dokoła...

KASPER

Panienka się nie zgniwają, że ją lepiej gabne w pasie, ano Kaśka w sobie syrso.

[Wyspiański, 2017: 10]

Poza tym u Wyspiańskiego mamy rymy, które pojawiają się także we fragmentach tłumaczenia Sobieniowskiego:

PEGEEN

Za mostkiem są, na rozstaju; zmówili się z sąsiadami, bo się społem wybierają na stypę do drugiej wsi...

[Synge, 1913: 4]

WDOWA

Wasz syn musi junak prawy, wartki w nogach, w skoku rzutki, dokazywać rady...?

[Synge, 1913: 76]

SZYMON

Strach mi zazdrościć takiemu, co był ojca zabić śmiały.

PEGREEN

Macie! Ot i Szymek cały...

[Synge, 1913: 76]

Ocena tego rodzaju zabiegów tłumaczeniowych wydaje się dosyć jednoznaczna: nie ma powodów, by zastępować *Hiberno-English* polską gwarą wiejską w dużej mierze przypominającą gwarę podkrakowską, a Synge’a Wyspiańskim, mimo że oczywiście możemy dopatrzeć się między nimi wielu podobieństw, o czym wspomina Keane (2014: 74–75). Jednak na początku XX wieku właśnie tych podobieństw, zwłaszcza jeśli idzie o ruch związany z Odrodzeniem Celtyckim, oczekiwali wciąż czekający na niepodległość Polacy. Stąd zapewne takie poszukiwanie wspólnego mianownika.

Jednak o ile ocena samego tłumaczenia w kontekście wyrażeń dialektalnych z *Hiberno-English* jest negatywna, choć warto podkreślić, że na tle późniejszych wypada ono nie najgorzej, to Sobieniowski wyznaczył pewien tłumaczeniowy trop, którym nie poszli później inni tłumacze. A mianowicie spróbował on oddać specyficzny literacki tekst w obcym języku, korzystając ze specyficznego literackiego tekstu polskiego. Przy tym zmodyfikował do pewnego stopnia język tłumaczenia, tak by odniesienie nie było zbyt oczywiste. Ten pomysł wart jest rozważenia, do czego wrócimy jeszcze w tej pracy.

4.4.3. Dokąd ci jeźdźcy?

Innym bardzo popularnym dramatem Synge’a jest poetycka jednoaktówka *Riders to the Sea* (1904). W tej pracy wspominaliśmy już o tytule tej sztuki, który opiera się na archaicznej angielskiej formie dopełniaczowej i powinien brzmieć: *Jeźdźcy morza*. Pierwsze polskie tłumaczenie ukazało się w „Dialogu” (nr 3/1957) i nosiło tytuł *Jeźdźcy do morza*, co w zasadzie nic po polsku nie znaczy. Wyszło ono spod pióra Mai Moniki Misińskiej. Kiedy „Dialog” zdecydował się na przedruk tej

sztuki w numerze specjalnym (Synge, 2011: 16–22), poświęconym dramatowi irlandzkiemu, poprawiono w niej wiele błędów, ale zachowano ogólny charakter przekładu i mimo nalegań redaktora, nie zdecydowano się na zmianę tytułu. Dodajmy, że na przykład rosyjski tytuł tej sztuki, choć błędny, pozostaje w zgodzie z logiką i brzmi: *Скачущие к морю*³⁰ czyli *Skaczący do morza*, a tytuł francuski: *Cavaliers vers la mer*³¹ oznacza tych, którzy się z morzem mierzą. Ciekawy też jest przekład na język włoski, ponieważ dokonał go sam James Joyce z pomocą Nicolò Vidacovicha. Tutaj tytuł *La cavalcata al mare* oznacza konną jazdę nad morzem.

Sztuka opowiada historię matki, która straciła na morzu ojca, męża i aż sześciu synów, a w zasadzie o tym, jak żegna się z ostatnim z nich po zidentyfikowaniu przedostatniego. Rodzina mieszka na „małej wysepce w pobliżu zachodnich brzegów Irlandii” (2011: 16) i na koniec zostają w niej tylko trzy kobiety.

Jeśli idzie o porównanie wersji z 1957 roku z tą nowszą, to znajdziemy w niej na przykład takie poprawki:

- Nora, młoda dziewczyna – mała Nora;
- z łaski Bożej uczciwy mu sprawię pogrzeb – z Bożą pomocą uczciwy mu sprawię pogrzeb (*by the grace of God*);
- czy morze (...) jest złe? – czy morze jest wzburzone?;
- młody ksiądz zatrzyma go z pewnością – ksiądz z pewnością go zatrzyma;
- Ciężkie słowa trzeba będzie mówić, gdy woda wyrzuci ciało – Naprawdę ciężko to będzie, kiedy i ty utoniesz.

Jak widać, poprawki dotyczyły głównie polszczyzny, choć zdarzały się też takie związane ze zrozumieniem samej sztuki. Pozostał też błąd związany z pisownią słowa „Boży” wielką literą. Niestety redakcja nie zdecydowała się na głębsze ingerencje w tekst i, mimo sugestii redaktora, w nowej wersji pozostało wiele dawnych błędów, a niektóre poprawiono tylko częściowo, zostawiając zdania typu: „Teraz piecze się chleb na ogniu. Barley weźmie go, jeśli popłynie do

³⁰ Patrz:
http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SING_DZHON_MILLINGTON.html

³¹ Patrz:
https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Millington_Synge#H.C3.A9ritage_litt.C3.A9raire.

Connemary” (2011: 17), a przecież chodzi o to, że „chleb musi się upiec”. Poza tym mamy też w tłumaczeniu opuszczenie zwrotu *when the tide turns*, co może się wydawać drobiazgiem, ale pamiętajmy, że morze jest ważnym bohaterem tej sztuki. Dlatego lepiej zaznaczyć: „jeśli wraz z odpływem popłynie do Connemary”.

Niestety mimo poprawek, w przekładzie Misińskiej pozostało wiele błędów i niezręczności. Oczywiście nie będziemy się na nich skupiać, ponieważ nie jest to naszym podstawowym zadaniem, ale dotychczasowe doświadczenia pokazują, że zwykle tam, gdzie mamy do czynienia z błędami i niezbyt dobrą polszczyzną, trudno też mówić o dobrym przekładzie *Hiberno-English*. Znajomość obu języków jest warunkiem wstępnym, ale nie jedynym, by w ogóle móc zacząć się zajmować trudniejszą prozą, a do takiej niewątpliwie zaliczają się omawiane utwory.

Inna sprawa, że *Jeźdźcy* są dramatem krótkim i dosyć łatwym do zrozumienia. Przede wszystkim jest w nim mało typowych dla *Hiberno-English* słów. Prawdę mówiąc, z tych naprawdę swoistych pozostało zaledwie kilka:

- *hooker* – mała łódź (17);
- *poteen* – whiskey (19);
- *keen* – nie ma przy nim nikogo (19), płacze (20) zawodzi (20).

We wszystkich przypadkach mamy do czynienia z pewną neutralizacją, gdyż *hooker* to łódka określonego typu, *poteen* to domowa whiskey (choć z pewnością jest to lepsze określenie niż „bimber” czy „samogon”), a w pierwszym przykładzie *keen* pojawia się w kontekście „czarnych kormoranów” (...no one to keen him but the black hags – Synge, 1964: 25), które w zasadzie nie mogą lamentować. Inna sprawa, że te kormorany są w mitologii irlandzkiej jednocześnie duchami zmarłych przodków (McMinn, 1992: 110), ale, zakładając, że tłumaczka o tym wiedziała, przetłumaczenie tego fragmentu wymagałoby od niej znacznie większej inwencji językowej.

W tekście mamy natomiast sporo zwrotów w *Hiberno-English* i im się przede wszystkim przyjrzymy. Szczególnie dużo jest konstrukcji z *after* i *and*, które wprowadza zdanie podrzędne. Tak jak w przypadku *Playboya* mają one charakter wiejski i takiej właśnie stylizacji można się tutaj spodziewać. Zajmijmy się

poszczególnymi fragmentami i tym, jak poradziła sobie z nimi Maja Monika Misińska.

– *The young priest is after bringing them* – Przed chwilą właśnie przyniósł te rzeczy młody ksiądz (16);

– *Herself does be saying prayers half through the night* – A jeśli o nią chodzi, to przecież odmawia pacierze aż do północy (17);

– *Isn't it turf enough you have for this day and evening?* – Czy nie dosyć torfu na teraz i na wieczór? (17);

– *How would the like of her get a good price for a pig?* – Jak ktoś taki może wytargować dobrą cenę?;

– *The Son of God forgive us, Nora, we're after forgetting his bit of bread* – Jezu Panie, przebacz nam! Noro, zapomnieliśmy dać mu chleba (18);

– *What is it ails you, at all?* – Cóż ci to znów się stało? (20).

Te wszystkie polskie zwroty wskazują na bardzo małą stylizację. Tłumaczka ogólnie rozumie tekst, chociaż można mieć zastrzeżenia na przykład do rygorystycznego podziału nocy: odmawiać pacierze „do północy” to nie to samo, co „przez pół nocy”, a także do polszczyzny w zwrocie: „Jezu Panie”. Wydaje się, że jej największym grzechem nie jest nawet brak stylizacji (choć oczywiście jest tu konieczna), ale gubienie prostoty i lapidarności języka Synge’a w tłumaczeniowym wielosłowniu. Nie chodzi o stosunek liczby słów z oryginału do tych z tłumaczenia, bo choć zwykle jest ich więcej, to przecież mogą tu nastąpić (i następują) przesunięcia między zdaniem. Chodzi o to, że pewne rzeczy można powiedzieć prościej, a styl, który Misińska narzuciła temu tekstowi nie jest stylem Synge’a. Żeby móc to pełniej ocenić, powinniśmy przyjrzeć się kilku dłuższym fragmentom sztuki:

MAURYA [A little defiantly.]

I'm after seeing him this day, and he riding and galloping. Bartley came first on the red mare; and I tried to say "God speed you," but something choked the words in my throat. He went by quickly; and "the blessing of God on you," says he, and I could say nothing. I looked up then, and I crying, at the gray pony, and there was Michael upon it—with fine clothes on him, and new shoes on his feet.

CATHLEEN [Begins to keen.]

It's destroyed we are from this day. It's destroyed, surely.

NORA

*Didn't the young priest say the Almighty God wouldn't leave her
destitute with no son living?*

MAURYA *[In a low voice, but clearly.]*

*It's little the like of him knows of the sea. . . Bartley will be lost now, and let you
call in Eamon and make me a good coffin out of the white boards, for I won't live
after them. I've had a husband, and a husband's father, and six sons in this
house—six fine men, though it was a hard birth I had with every one of them and
they coming to the world—and some of them were found and some of them were
not found, but they're gone now the lot of them. . . There were Stephen, and
Shawn, were lost in the great wind, and found after in the Bay of Gregory of the
Golden Mouth, and carried up the two of them on the one plank, and in by that
door.*

[Synge, 2010: 11]

MAURYA (z uporem)

A właśnie, że go widziałam. Jechał konno galopem, a przed nim Bartley na kasztance. Chciałam rzec: „Szczęść ci Boże”, lecz coś zdławiło mi słowa w gardle. Przejechał szybko mimo i powiedział „Niech ci Bóg błogosławi”, a ja mu nic odrzec nie mogłam. Płacząc spojrzałam na siwka, a na nim jedzie Michael – piękne na nim ubranie i nowe buty na nogach.

CATHLEEN (zaczyna zawodzić)

To koniec. Naprawdę, już koniec.

NORA Czy młody ksiądz nie powiedział ci, że Bóg Wszechmocny nie zostawi cię samotnej, bez synów?

MAURYA (cicho lecz wyraźnie)

Mało, zna się na morzu... Teraz znów zginie Bartley – wezwijcie tu Eamona i z jasnych desek zróbcie dobrą trumnę, bo ja ich nie chcę przeżyć. Miałam męża, i ojca mojego męża i sześciu synów w tym domu – sześciu pięknych chłopców, chociaż ciężkie były porody. Kilku z nich znaleziono, kilku nie znaleziono, ale wszyscy odeszli... Był i Stephen, i Shawn też był, zginęli w wielkiej wichurze, a potem znaleziono ich w Bay of Gregory, koło Golden Mouth. Przenieśli tu obu, na jednej desce przez te tutaj drzwi.

[Synge, 2011: 20–21]

Jak widać, mamy tu minimalne próby stylizacyjne: „przejsć mimo” (archaizacja), „te tutaj drzwi” (bardzo słaba stylizacja wiejska). Bohaterki Synge’a mogą w wersji polskiej pochodzić skądkolwiek. Z błędów należy przede wszystkim

wymienić bardzo złą interpunkcję, ale też zwrot „szczęść ci Boże” (powinno być: „niech cię Bóg prowadzi” – chodzi o podróż), a także nazwę zatoki, którą możemy potraktować jako makrotoponim i przetłumaczyć: „Zatoka Świętego Grzegorza Złotoustego” albo powtórzyć pełną angielską nazwę wymienionego miejsca.

W cytowanym fragmencie słabo widać jednak tłumaczeniowe naddatki. Wręcz przeciwnie – tłumaczka skraca wypowiedź Mauryi, która jak każda wiejska kobieta lubi mówić o porodach. Fragment: *though it was a hard birth I had with every one of them and they coming to the world* (Synge, 2010: 11) zamienia się w: „choć ciężkie były porody”. Dlatego popatrzmy jeszcze na kolejny fragment:

MAURYA [*Continues without hearing anything.*]

There was Sheamus and his father, and his own father again, were lost in a dark night, and not a stick or sign was seen of them when the sun went up. There was Patch after was drowned out of a curagh that turned over. I was sitting here with Bartley, and he a baby, lying on my two knees, and I seen two women, and three women, and four women coming in, and they crossing themselves, and not saying a word. I looked out then, and there were men coming after them, and they holding a thing in the half of a red sail, and water dripping out of it—it was a dry day, Nora—and leaving a track to the door.

(...)

MAURYA [*Half in a dream, to Cathleen.*]

Is it Patch, or Michael, or what is it at all?

CATHLEEN

Michael is after being found in the far north, and when he is found there how could he be here in this place?

MAURYA

There does be a power of young men floating round in the sea, and what way would they know if it was Michael they had, or another man like him, for when a man is nine days in the sea, and the wind blowing, it's hard set his own mother would be to say what man was it.

CATHLEEN

It's Michael, God spare him, for they're after sending us a bit of his clothes from the far north.

[Synge, 2010: 12]

MAURYA (*mówi w dalszym ciągu nic nie słysząc*)

Był też Sheamus i jego ojciec i z kolei jego ojciec, wszyscy zginęli w ciemnej nocy, nawet ślad po nich nie został, gdy wzeszło słońce. Był też Patch, który

utonął, gdy jego łódka przewróciła się na morzu. Siedziałam tu kiedyś z małym Bartleyem na kolanach; i wówczas ujrzałam jak dwie, potem trzy, potem cztery kobiety, wchodzą tu, żegnając się znakiem krzyża, i nie mówiąc ani słowa. Wyrzałam na dwór i zobaczyłam jak kilku mężczyzn idzie za nimi i niesie coś na kawałku czerwonego żagla. Woda z tego kapła – a był to pogodny dzień, Noro – i znaczyła ślady aż do drzwi.

(...)

(jakby we śnie do Cathleen) Czy to Patch, czy Michael, co to wszystko znaczy?

CATHLEEN

Michaela dopiero co znaleziono, daleko na północy; a jeśli tak, to jakże może być tutaj?

MAURYA

Mało to ciał młodych ludzi nosi fala po morzu? Tylko jakże mogli poznać, czy znaleźli Michaela, czy też kogoś innego. Bo gdy człowiek leży dziewięć dni w morzu, a wiatr przy nim dmie, własna matka nie może go rozpoznać.

CATHLEEN

To jest Michael, niech się Bóg nad nim zlituje, bo przysłali nam właśnie z dalekiej północy resztę jego odzienia.

[Synge, 2011: 21]

Znowu mamy w tym fragmencie fatalną interpunkcję. Na przykład w pierwszych didaskaliach z powodu braku przecinka trzeba samodzielnie interpretować informację, pomijając to, że znacznie zręczniejsz brzmiałoby zdanie: „wciąż mówi, nic nie słysząc”. Poza tym widać dalszą neutralizację tekstu, który tutaj tak bardzo odróżnia się od standardowej angielszczyzny i przypomina trochę wiersz. W tłumaczeniu brakuje też aliteracji z pierwszej wypowiedzi Mauryi. Poza tym widać dość dowolne skracanie i wydłużanie zdań, co jest dopuszczalne również w tekstach literackich, ale przy tego rodzaju prozie może budzić wątpliwości. Zdarzają się jej też dość dokładne powtórzenia struktur angielskich („wszyscy zginęli w ciemnej nocy”, „nawet ślad po nich nie został”, „gdy weszło słońce”), ale jest ich mało i trudno je uznać za świadomą próbę budowania nowego języka, który niewątpliwie powinien powstać, jeśli chcemy oddać wyjątkowość tego tekstu.

Mimo tych wszystkich zarzutów, tłumaczenie Misińskiej trzeba uznać za najlepsze z tych, które analizowaliśmy w tym podrozdziale. Wygląda na to, że Synge w ogóle nie ma szczęścia do tłumaczy, częściowo z dość prostego powodu, że nie powstają nowe przekłady jego dramatów do publikacji. W „Dialogu”

opublikowano zaledwie *Jeźdźców do morza*, pozostałe tłumaczenia były wykorzystywane doraźnie w teatrze, gdzie tekst staje się tylko jednym z elementów sztuki. Często nie najbardziej istotnym. A przecież dramaty Synge'a miały duży językowy wpływ zarówno na Joyce'a, jak i Flanna O'Briena. Na nim też wzorowali się kolejni irlandzcy twórcy, choćby Martin McDonagh czy Brian Friel.

Wnioski

W niniejszej pracy skupiliśmy się na badaniu odmiany języka angielskiego, jaką jest *Hiberno-English*, na podstawie dzieł literatury irlandzkiej z pierwszej połowy XX wieku. Dwa powody tego wyboru to, po pierwsze, wyjątkowość tej odmiany języka, a po drugie, znaczenie literatury, jaka właśnie w tym okresie w nim powstała. Mieliśmy okazję poznać sam język, zastanowić się nad jego przekładalnością i problemem przekładalności w ogóle, a na koniec zobaczyć, jak najważniejsze dzieła napisane w *Hiberno-English* były tłumaczone na język polski. Wynikało to z przeświadczenia, że ich odmiennność mogłaby wzbogacić język polski i naszą kulturę, a także przynieść korzyści czytelnikom i całej polszczyźnie. Takie podejście ma związek z przekonaniem o kulturowej roli tłumaczenia, które wyrażało wielu badaczy, np. Edwin Gentzler:

Jeśli idzie o teorię tłumaczenia to na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci dokonały się dwie ważne zmiany (1) przejście od teorii nastawionych na tekst źródłowy do tych nastawionych na tekst docelowy i (2) uwzględnienie poza czynnikami językowymi również tych kulturowych (...).

[Gentzler, 2001: 70]

Właśnie z tego powodu warto zachować w przekładzie odmiennność jakiegoś dialektu czy odmiany języka, nawet jeśli cały tekst jest (w różnym stopniu) nasycony jedynie tym dialektem. Wnioski, do których możemy dojść, mają dwojaki charakter i dotyczą po części właśnie utworów napisanych w *Hiberno-English*, a po części w ogóle literatury pisanej w nietypowych odmianach różnych języków. Prezentujemy je z nadzieją, że wnoszą coś nowego do refleksji na temat tego rodzaju tłumaczeń. Wiemy już, że warto zaznaczać to, co jest nietypowe w tekście pisanym standardową angielszczyzną. Jednak tłumacze i teoretycy przekładu wciąż zastanawiają się, co robić z tekstami, które są w całości nasycone (choć w różnym stopniu) tylko jedną nietypową odmianą języka. Często proponuje się tu neutralizację i dostosowanie tekstu do kanonów standardowego języka. Niniejsza praca pokazuje, że takie podejście jest krzywdzące, zwłaszcza dla ważnych i nowatorskich dzieł literackich i że trzeba – bez pośpiechu, czasami metodą prób i błędów – szukać nowych rozwiązań, a poza tym doskonalić te już znane, o których

w dalszym ciągu trzeba pamiętać. Jest rzeczą niezwykle ważną, by móc sklasyfikować i wzbogacać propozycje różnego rodzaju technik tłumaczeniowych, poczynając od Vinaya i Darbelneta (1958), poprzez propozycje Nidy (1982), Vásqueza-Ayory (1977), procedury Newmarka (1988) czy sugestie Delisle’a (1993), aż po klasyfikację Moliny i Albira (2002).

Równie ważne, jeśli nie ważniejsze, są próby ustalenia pewnych technik tłumaczeniowych, dotyczących poszczególnych autorów albo dzieł. Czasami ma to charakter mało naukowy, a jednak obrazuje olbrzymi wysiłek, jaki tłumacze wkładają w teoretyczne „rozpracowanie” problemu. Dobrym przykładem są tutaj holenderscy tłumacze *Finnegans Wake*, którzy po prostu piszą o tym, jak radzili sobie z przekładem tej książki. Przyjrzyjmy się tym ciekawszym z zaproponowanej przez nich listy technik, zachowując oryginalną numerację:

2. Metoda „oko za oko” – polega na prostej zamianie lingwistycznych komponentów danego słowa, jak np. zamianie niemiecko-angielskiego *tiergarten* na angielsko-niemieckie *teargarten*. Albo na wykonaniu takiej samej lingwistycznej roszady jak Joyce; na przykład w *raindrips* tworzy on nowy czasownik ze słowa *raindrops*.

3. Metoda kombinacji – kombinacja dwóch lub więcej metod.

4. Metoda pogrzebowa – występuje wtedy, gdy chce się upchnąć w tłumaczeniu zbyt wiele znaczeń i odniesień, grzebiąc w ten sposób pierwotne pojęcie. (Taka metoda wydaje się ogólnie wątpliwa, ale czy nie ma szansy sprawdzić się właśnie w przypadku *Finnegans Wake*? – przyp. K. P.)

8. Metoda „angielski jako język obcy” – przekładając z angielskiego nie możemy w tłumaczeniu używać angielskich słów. Ale ponieważ jest to *Finnegans Wake* wyjątki stanowią tu regułę. (Chciałoby się dodać: ponieważ jest to *Hiberno-English*, choć oczywiście sama metoda przypomina opisywany przez teoretyków transfer – przyp. K.P.).

15. Metoda błędna albo idiomatyczna – we wszelkich księgach światowej literatury byłoby straszliwym błędem dosłowne przełożenie idiomów i przysłów³², ale w *Finnegans Wake* może ująć na sucho. (Pamiętajmy, że nad podobnym wariantem zastanawialiśmy się w przypadku idiomów i przysłów w *Hiberno-English* – przyp. K.P.).

³² Hejwowski (2004, 2015: 263-271) traktuje syntagmatyczne (dosłowne) tłumaczenie przysłów i idiomów jako jedną ze zwykłych technik tłumaczeniowych.

17. Metoda asocjacyjnego transsonansu lub transasocjacyjnego asonansu – metoda stosowana niekiedy przez Joyce’a, kiedy transliteruje dźwięki obcych słów w podobnie brzmiące angielskie wyrazy.

25. Metoda osobista – stosowana wtedy, gdy poważne powody osobiste lub sentymentalne przemawiają za jakimś rozwiązaniem, choć może ono wcale nie być najbardziej precyzyjnym rozwiązaniem.

[Bindevoet, Henkes, 2005: 209–212]

Chociaż niektóre z tych metod nie wydają się do końca poważne, a zwłaszcza ta ostatnia³³, to jednak widać w nich wysiłek tłumaczy nakierowany na to, by dobrze oddać w języku docelowym dzieło Joyce’a. Co więcej, część z wymienionych metod zbliża się do tych, o których już wspominaliśmy w zdecydowanie bardziej naukowym kontekście, a w ostatniej pobrzmiewają echa słów Jerzego Jarniewicza, że dzieła Joyce’a wymagają opanowania „po prostu sztuki” (2012: 232), a wtedy decyduje indywidualne wyczucie i smak tłumacza.

Jeśli przyjrzymy się metodom wykorzystywanym przez tłumaczy omawianych dzieł, to, korzystając przede wszystkim z podziału Hejwowskiego (2015: 226–245), a także zaprezentowanych wyżej, okaże się, że do najczęściej stosowanych należą:

1. Stylizacja wiejska/archaizacja

Stosują ją przede wszystkim tłumacze *Playboya* Synge’a (Sobieniowski, Wojewoda), korzystając zarówno ze słownictwa, jak i typowo wiejskiej składni. Z archaizacji, zwłaszcza w formach adresatywnych (co Berezowski i Hejwowski uznaliby za relatywizację), korzystali też Pustuła i Puławski przy tłumaczeniach O’Brienia.

2. Stylizacja kolokwialna/slangowa

Stylizację kolokwialną znajdziemy przede wszystkim u Pustuły w *Trzecim policjancie* O’Brienia, a także w zdecydowanie bardziej wysublimowanej formie w *Portrecie artysty...* w tłumaczeniu Jarniewicza. Co więcej, w obu przypadkach styl potoczny jest zderzony ze stylem wysokim, a także wyrafinowanym słownictwem, co daje tak pożądaną efekt komiczny.

³³ Choć z drugiej strony akcentuje ona prawo tłumacza do podejmowania arbitralnych, wynikających jedynie z przeczucia decyzji.

Stylizację kolokwialną, wpadającą w slang (z wykorzystaniem elementów gwary wiejskiej) zastosował Janusz Klimsza w swoim tłumaczeniu *Playboya*, co dało wyraźnie negatywny efekt (co pogłębiają jeszcze liczne błędne odczytania obecnych w oryginale informacji). Według klasyfikacji Moliny i Albira uznalibyśmy zapewne taki zabieg za „wariację”.

3. Neutralizacja lub opuszczenie

Neutralizacja pojawia się głównie w trzech wymienionych tłumaczeniach: praktycznie w całym tłumaczonym do „Literatury na Świecie” fragmencie *Ulyssesa* Joyce’a w przekładzie Czechowicza, w wielu fragmentach tej książki przełożonych przez Słomczyńskiego, a także praktycznie w całych *Jeźdźcach do morza*, gdzie Misińska nie tylko zneutralizowała tekst Synge’a, ale dodatkowo zmieniła jego modalność.

W omawianych tekstach zdarzały się też opuszczenia, choćby te, na które wskazywał Świerkocki w przekładzie *Sweeny’ego wśród drzew*.

4. Transfer

Stosowany przez wszystkich tłumaczy, gdy idzie o nazwy własne, natomiast pomijany w przypadku słów znaczących. Wynika to zapewne z przekonania, że irlandzka odmiana języka angielskiego jest na tyle odległa od polszczyzny, że tego rodzaju przeniesienia nie zostałyby zrozumiane, a przy transferze z objaśnieniami – nie byłyby dobrze przyjęte przez czytelników. Jednak w dobie postępującej globalizacji być może warto zastanowić się nad wykorzystaniem transferu (lub transferu z objaśnieniami) w przyszłych tłumaczeniach.

5. Ekwiwalent funkcjonalny

Zapewne właśnie z powodu wątpliwości dotyczących transferu Jerzy Jarniewicz zdecydował się na ekwiwalent funkcjonalny w przypadku irlandzkiego słowa *tundish*. Jest to ciekawy zabieg, wart tego, by zastanowić się nad jego wykorzystaniem w przyszłych tłumaczeniach.

6. Inne, rzadziej wykorzystywane techniki

Z rzadziej stosowanych technik wymienimy jeszcze komentarze w tekście lub paratekście. Pojawiają się one zwłaszcza gdy mamy do czynienia z kilkoma

rodzjami języka w jednej książce, na przykład w *Dublińczykach* Joyce’a, gdzie zdanie: *I ‘ery uch o’liged to you, sir,’ said the injured man*, przetłumaczono jako: „– Jestem panu bardzo zobowiązany – wybełkotał niewyraźnie ranny”³⁴ (przeł. Justyna Giczela-Pastwa), ale są bardzo rzadkie w tekstach jednorodnych.

Nieczęsta jest też ekwiwalencja funkcjonalna, gdyż trudno ją wykorzystać w przypadku *Hiberno-English* – niełatwo bowiem znaleźć odpowiedniki danych słów w innych językach. Jarniewicz znalazł wykorzystany w polszczyźnie literackiej niemiecki *trychter*. Zapewne można by się pokusić o bardziej znane ekwiwalenty ze standardowej angielszczyzny, ale przeczyłoby to samej idei irlandzkości tej odmiany języka.

Stylizacja podstandardowa też jest tu rzadka, ponieważ *Hiberno-English* nie należy do języków podstandardowych. Mamy z nią do czynienia (stylizacja slangowa z elementami gwary wiejskiej) w tłumaczeniu Janusza Klimszy (*Playboy*) i nie jest to udany zabieg. W tę stronę idzie również tłumaczenie *Archiwum...* Pustuły i można odnieść wrażenie, że miejscami jest ono za bardzo slangowe. Inaczej postępuje Jarniewicz, który z dużym wyczuciem stosuje kolokwializmy, zderzając je ze stylem wysokim.

Pozostaje jeszcze kwestia technik, być może stosowanych wcześniej i już wymienionych, które jednak tłumacze mogliby stosować częściej i w pełniejszym wymiarze. Zaczynamy od techniki już znanej, ale tutaj zaprezentowanej w nieco innym wydaniu:

1. Transfer nazw pospolitych

Warto odnotować, że transfer i w ogóle zastosowanie obcych słów i zwrotów stają się coraz bardziej akceptowalne w języku polskim. Oto co pisze Jan Miodek na temat wykorzystania przez Lechonia słowa „fajer”:

(...) cały stylistyczny smaczek wyeksponowany przez wielkiego poetę polega na tym, że czasem – aby wzmóc ekspresję wypowiedzi – warto sięgnąć po obcy przerywnik wyrazowy, taki właśnie jak *fajer*, doskonale przy tym znany wszystkim, o czym świadczy chociażby jego spolonizowana pisownia w tekście „Dziennika” [Lechonia – przyp. K.P.]

³⁴ Przykład w Hejnowski 2015: 231. Warto dodać, że określenie „wybełkotał niewyraźnie” jest tautologią.

Wygląda więc na to, że do tego rodzaju operacji powinniśmy wybierać słowa ogólnie znane albo też takie, które będą budziły określone skojarzenia. Można jednak spróbować przyzwyczaić czytelników do niektórych irlandzkich określeń, stosując przynajmniej na początku transfer z objaśnieniami.

Poza tym warto zastanowić się nad innymi sposobami zaznaczenia obcości tekstu:

2. Metoda, którą Bindevoet i Henkes określili niezbyt fortunnie jako: „Metodę błędną albo idiomatyczną”.

Wspominaliśmy wcześniej o możliwości dosłownego tłumaczenia niektórych idiomów albo przysłów, zwłaszcza tam, gdzie znaczenie takiego idiomu/przysłowia jest jasne albo łatwo się go domyślać. Tego rodzaju dosłowne tłumaczenia już istnieją. Często tworzą je źli tłumacze, nieświadomi tego, że popełniają błąd i że dany idiom ma inny, mniej oczywisty odpowiednik. Ale w przypadku *Hiberno-English* takie obce zwroty mogą się wydać pożądane, ponieważ wywołują wrażenie obcowania z czymś nietypowym i niezwykłym.

3. Formy niepoprawne w języku docelowym

Tego rodzaju formy jak „dialekt wzrokowy” (*eye dialect*), który polega na fonetycznym zapisie słów, np. „wzioł”, „ide” albo „krap” czy pewne błędy fleksyjne: „ten pomarańcz”, „temu misiu”, „umię to zrobić” są często wykorzystywane do podkreślenia odmienności jakiegoś rodzaju języka. Z tym że są to często języki podstandardowe: różne rodzaje gwary albo slangu.

Pozostaje jednak taki rodzaj błędu, który nie do końca świadczy o „gorszości” prezentowanego języka, a mianowicie niektóre błędy składniowe. Z tych, które zaprezentowała Katarzyna Sicińska, możemy wybrać następujące:

- błędy w zakresie związku rzędu, polegające na niedostosowaniu wyrazu określającego do „wymagań” wyrazu określanego, np. „wczoraj szukaliśmy w sklepie za spodniami”, „nauczyciel wytyka u ucznia złe zachowanie”, „sąsiad uznał pasierba swoim dzieckiem”, „używam dobre kosmetyki” itd.

- błędy w używaniu przyimków, np. „pracować na zakładzie”, „jechać do Ukrainy”.
 - błędy w zakresie używania wyrażen przyimkowych, np. „pytania odnośnie konstytucji”.
 - błędy w użyciu spójników i zaimków względnych, np. „wiele utworów, co powstały na emigracji”, „w dzisiejszych czasach, gdzie światem rządzą pieniądze”, „bohaterka nie chce nienawidzić, ile kochać”.
- (...)
- błędy w szyku wyrazów, np. „Jednym z najwybitniejszych poetów romantycznych był Mickiewicz Adam”, „Bohaterski Odyseusz by oddał życie za swych towarzyszy”.
- [Sicińska, 2005: 142–143]

U Sicińskiej znajdziemy też bardzo ciekawy przykład błędów leksykalnych, które można wykorzystać, gdy mamy do czynienia z malapropizmami:

Mieszkam na perypetiach miasta.
 Kopernik był największym gastronomem.
 Pierwszy oddział został sformułowany na terenie Kielecczyzny.
 Zmęczeni robotnicy pracowali mało efektownie.
 [Sicińska, 2005: 143]

Oczywiście wszystkie te techniki należy stosować z dużym wyczuciem, gdyż ich nadmiar może razić, a niedobór z kolei może spowodować, że staną się niewidoczne dla czytelnika.

4. Tworzenie tekstów opartych w większym stopniu na fonetyce, a w mniejszym na znaczeniach poszczególnych fragmentów tekstu.

Nie jest to postulat jednoznaczny z tłumaczeniem fonetycznym, takim jak w przypadku *Kozy u rena* autorstwa Młynarskiego, gdzie tekst polski był w olbrzymim stopniu zbieżny z fonetyką oryginału, ale nie miał nic wspólnego z jego treścią. Tego rodzaju dzieła należy uznać raczej za żarty literackie... Chodzi raczej o taką sytuację, kiedy poświęcamy niektóre znaczenia oryginału na rzecz oddania jego walorów fonetycznych, tak jak to zrobił Zukofsky tłumacząc w dużej mierze homofonicznie krótki satyryczny wiersz Catullusa³⁵.

³⁵ Przykład z: Venuti, 1995: 215.

5. Literacki melanz stylów

Na koniec warto się też zastanowić nad metodą, którą obrał Sobieniowski przy tłumaczeniu sztuki Synge'a. Mówiliśmy już o tym, że decyzja, by oddać perypetie „kresowego rycerza-wesołka” stylem i metodami, jakie wykorzystał Wyspiański w *Weselu* nie była najszcześniejsza. Jednak sam pomysł zasługuje na głębszą analizę. Wiadomo, że w każdej kulturze mamy pisarzy, którzy korzystają z różnych nietypowych form językowych. Należą do nich oczywiście omawiani pisarze irlandzcy, ale też inni, których styl jest od razu rozpoznawalny. Wykorzystał to nawet David Lodge, który napisał powieść *The British Museum is Falling Down* w stylu kilkunastu znanych pisarzy³⁶. W języku polskim należałoby do nich bez wątpienia tak różni autorzy jak Witold Gombrowicz, Edward Stachura, Miron Białoszewski czy Olga Tokarczuk. Co ciekawe, ta lista pokrywa się w dużej mierze z listą pisarzy, których Aniela Korzeniowska (1998) uznała za trudnych do przełożenia, stwierdzając wręcz:

Podsumowując omawiane problemy [z tłumaczeniem wymienionych, trudnych do przełożenia autorów – przyp. K.P.], lepiej w ogóle zaniechać tłumaczenia, niż stworzyć takie, które nie sprostą wymaganiom oryginału, choć tak bardzo pragniemy dać czytelnikom coś wyjątkowego i naprawdę wspaniałego.

[Korzeniowska, 1998: 95]

Może się jednak okazać, że właśnie ci trudni do przełożenia autorzy (Leśmian, Gombrowicz, Białoszewski) pomogą nam w znalezieniu odpowiedniego języka, który mógłby posłużyć do przetłumaczenia tych najbardziej niezwykłych autorów zagranicznych. Dotyczy to oczywiście tak irlandzkiej odmiany języka angielskiego, jak i innych jego odmian i w ogóle dzieł napisanych w niestandardowej formie języka obcego. Polscy autorzy mogą przynajmniej częściowo odpowiedzieć nam, co robić w takich przypadkach.

Oczywiście wykorzystanie stylu jednego z nich przyniosłoby efekt podobny do tego, jaki osiągnął Sobieniowski. Ale jeśli połączymy pewne cechy stylów różnych charakterystycznych pisarzy, możemy otrzymać całkiem interesujące narzędzie do tłumaczenia choćby dzieł w *Hiberno-English*.

³⁶ Warto dodać, że ostatni fragment książki jest pastiszem monologu Molly Bloom z *Uliksa*.

Należy jednak pamiętać, że wymagałoby to sporo pracy i badań ze strony tłumacza, który zwykle nie przygotowuje się aż tak żmudnie do tłumaczenia. Może on sprawdzić jeden styl, np. archaiczny, z którego musi korzystać, przygotować informacje z jakiejś dziedziny itd. Natomiast tutaj musiałby stworzyć potrzebny do przekładu styl. Oczywiście wiązałoby się to z dużym wysiłkiem o *par excellence* twórczym charakterze.

Jednocześnie ta metoda podkreśla rolę czytelnictwa w procesie tłumaczenia. Wydaje się oczywiste – choć nie jest dla wielu młodych osób, które chcą być tłumaczami, że aby dobrze tłumaczyć, trzeba przede wszystkim c z y t a ć. I to nie tylko książki napisane po angielsku, ale również w rodzimym języku. Dzięki nim poszerzamy nasze możliwości językowe i trzymamy rękę na pulsie współczesnej polszczyzny. To one pozwalają na docenienie różnych aspektów języka, również tych nowatorskich. Co więcej, choć tylko wspomnieliśmy o tym w trakcie analizy, w naszych lekturach nie powinniśmy pomijać poezji, ponieważ w niej właśnie możemy znaleźć dużą dawkę językowych innowacji. Jednak te wszystkie nowinki, zarówno języka literackiego, jak i codziennego, powinny ulec przetworzeniu. Tłumacz t w o r z y język potrzebny mu do przekładu. Nigdzie nie jest to aż tak oczywiste, jak w przypadku dzieł powstałych w niestandardowych odmianach różnych języków.

Trzeba też wspomnieć o pewnym micie, który towarzyszył powstaniu tej pracy: micie jednorodności analizowanych dzieł napisanych w *Hiberno-English*. Okazuje się, że przy bliższej analizie możemy zauważyć, że większość zawiera elementy ze standardowego brytyjskiego angielskiego. Dotyczy to przede wszystkim *Ulyssesa* Joyce’a (choć oczywiście trudno o bardziej irlandzkie fragmenty niż te z rozdziału o Cyklopadach), ale również tych fragmentów *Hard Life* O’Briena, w których występuje Father Fahrt. W innych książkach *Hiberno-English* może występować w różnym natężeniu, a w *A Portrait of an Artist as a Young Man* Joyce’a ważniejszy wydaje się językowy rozwój głównego bohatera.

Najbardziej jednorodnymi dziełami jeśli idzie o irlandzką odmianę języka angielskiego są *At Swim-Two-Birds* i *The Third Policeman* O’Briena oraz oba analizowane dramaty Synge’a. Okazuje się też, że stanowią one największe wyzwanie dla tłumaczy, co wskazuje – pomimo wszelkich zastrzeżeń i wątpliwości

– na potrzebę zajęcia się tematem tłumaczenia tekstów napisanych w całości w innych odmianach języka.

Z wniosków bardziej ogólnych warto też zaznaczyć, że dzięki otwarciu na świat, jakim było dołączenie w 2004 roku do Unii Europejskiej, wzrosła w Polsce świadomość i potrzeba inności również na poziomie języka. Dotyczy to nie tylko literatury obcojęzycznej, ale też rodzimej, gdzie wreszcie pojawiły się książki w różnego rodzaju gwarach lub z elementami tych gwar³⁷. Zaczęliśmy się skupiać na tym, co nas różni od innych kultur i języków, gdyż wydało nam się to ciekawe i wzbogacające. W przypadku tłumaczeń nastąpiło też wyraźne przesunięcie w kierunku egzotyzacji tekstów, co przyniosło bardzo ciekawe efekty.

Poza tym rozwój Internetu sprawił, że można sprawdzić większość informacji dotyczących danej kultury w jej najrozmaitszych aspektach. Nie ma już potrzeby wyjaśniania czytelnikom tak wielu obcych pojęć, a tworzenie przypisów do wielu terminów wydaje się zabiegiem zbyt protekcyjnym. Swobodny przepływ informacji powoduje, że czytelnicy otwierają się na swoistą leksykę danego języka, co pozwala tłumaczom na coraz większe jej wykorzystywanie.

Te wszystkie zmiany widoczne są również w oczekiwaniach czytelników, którzy chcą poznać to, co inne w danych krajach. Dlatego tłumacze powinni doskonalić się w wyszukiwaniu tego rodzaju informacji w przekładanych tekstach i możliwie najlepszym ich oddaniu.

³⁷ Co nie znaczy, że nie było ich wcześniej, że przypomnimy Władysława Reymonta, Leopolda Buczkowskiego lub Edwarda Redlińskiego. Tyle że w ciągu ostatnich kilkunastu lat to zjawisko uległo wyraźnemu nasileniu. W literaturze pojawił się silny głos ze Śląska (Wojciech Kuczek, Szczepan Twardoch, Zbigniew Kadłubek), a także na przykład z okolic Sandomierza (Maciej Płaza) czy Podlasia (*Sońka* Ignacego Karpowicza).

Bibliografia

1. Analizowane utwory literackie:

- Joyce, J., (1972), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Joyce, J., (1972), *Ulysses* (fragmenty), przeł. J. Czechowicz, „Literatura na Świecie” 5/1973.
- Joyce, J., (1977), *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Z. Allan, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Joyce, J., (1990), *Ulysses*, New York: Vintage International Vintage Books.
- Joyce, J., (1992), *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze.
- Joyce, J., (2016), *Portret artysty w wieku modzieńczym*, przeł. J. Jarniewicz, Stronie Śląskie – Wrocław: Biuro Literackie.
- McLean, L., (2004), *Shimmer*, egzemplarz sztuki w posiadaniu tłumacza.
- O’Brien, F., (1984), *Trzeci policjant* (fragmenty), przeł. A. Grabowski, „Literatura na Świecie” 5/1984.
- O’Brien, F., (1989), *The Hard Life*, London – Glasgow – Toronto – Sydney – Auckland: Paladin Grafton Books.
- O’Brien, F., (1996a), *Sweeney wśród drzew*, przeł. K. Fordoński, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- O’Brien, F., (1996b), *Trzeci policjant*, przeł. M. i A. Grabowscy, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- O’Brien, F., (1997), *Z archiwum miasteczka Dalkey*, przeł. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 10–11/1997.
- O’Brien, F., (2001a), *At Swim-Two-Birds*, London: Penguin Books.
- O’Brien, F., (2007), *Ciężkie życie*, przeł. K. Puławski, Izabelin: Świat Literacki.
- O’Brien, F., (2007a), *The Third Policeman*, London: Harper Perennial.
- O’Brien, F., (2007b), *The Dalkey Archive*, London: Harper Perennial.
- O’Brien, F., (2008), *Z archiwów Dalkey*, przeł. H. Pustuła, Izabelin: Świat Literacki.
- Synge, J.M., (1913), *Kresowy rycerz-wesołek*, przeł. F. Sobieniowski, maszynopis w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej w Warszawie, sygnatura M 24553.
- Synge, J.M., (1964), *Plays, Poems and Prose*, London: Everyman’s Library.

- Synge, J.M., (1969), *Playboy Zachodniego Świata*, przeł. C. Wojewoda, zbiory Stowarzyszenia Autorów ZAIKS 2445.
- Synge, J.M., (1994), *Wyspy Aran*, przeł. M. Kulig i P. Piasecki, Warszawa: Świat Literacki.
- Synge, J.M., (2010), *Riders to the Sea*, w: Synge, J.M., (1964), *Plays, Poems and Prose*, London: Everyman's Library.
- Synge, J.M., (2011), *Jeźdźcy do morza*, przeł. M.M. Misińska, „Dialog. Najlepsze z najlepszych: dramaty irlandzkie”, (2011), Kraków, Warszawa: Instytut Książki.
- Synge, J.M., (2012), *Prowincjonalny playboy*, przeł. J. Klimsza, zbiory Stowarzyszenia Autorów ZAIKS 60012.
- Wyspiański, S., (2017), *Wesele*, Kraków: Wydawnictwo Greg.

2. Literatura przedmiotu:

- Al-Hakim, T., (1972), *Rzeka szaleństwa*, „Dialog” 9/1972.
- Asián, A., McCullough, J., (1998), *Hiberno-English and the teaching of modern and contemporary Irish literature in an EFL context*, „Links and Letters” 5/1998.
- Augarde, T., (1994), *The Oxford Guide to Word Games*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Baines, J., (1960), *Joseph Conrad*, New York: McGraw-Hill Book Co.
- Baker, M., (2001), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, New York: Routledge.
- Balcerzan, E., (1998a), *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Balcerzan, E., (1998b), *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?*, w: Fast, P., (red.), (1998), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne nr 8*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Bannister, G., (2008), *Kiss My... A Dictionary of English-Irish Slang*, Dublin: New Island.
- Barańczak, S., (1995), *Pegaz zdębiał*, Londyn: Wydawnictwo Puls.
- Bartmiński, J., (1993), *Styl potoczny*, w: Bartmiński, J., (red.), *Współczesny język polski*, Wrocław: Wiedza o Kulturze.

- Bartnicki, K., (2012), *Spadł z wieży Babel*, w: „Książki. Magazyn do czytania” 28.02.2012.
- Bartwicka, H., (2012), *Kreatywność językowa autorów a proces przekładu*, w: *Przekład. Język. Kultura III*, Lewicki, R. (red.), Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Bassnett, S., (2001), *When is a Translation Not a Translation*, w: Bassnett, S., Lefevre, A. (red.), *Constructing Cultures*, Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Bassnett, S., (2002), *Translation Studies*, New York: Routledge.
- Bauer, L., (2002), *An Introduction to International Varieties of English*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Berezowski, L., (1997), *Dialect in Translation*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Berman, A. (2009), *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków: Wyd. Znak.
- Bindevoet, E., Henkes, R.J., (2005), *Dwadzieścia dziewięć metod tłumaczenia Finnegan's Wake*, w: „Przekładaniec”, 2/2004–1/2005.
- Bliss, A.J., (1977), *The emergence of modern English dialects in Ireland*, w: D. Ó. Muirthe, (red.), *The English Language in Ireland*, Dublin: The Mercier Press.
- Bliss, A.J., (1979), *Spoken English in Ireland 1600–1740*, Dublin: The Dolmen Press.
- Bliss, A.J., (1984), *English in the South of Ireland*, w: Trudgill, P. (red.), *Language in the British Isles*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Boy-Żeleński, T., (1956), *Ludzie żywi*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Breandan, Ó., (2001), *Historia Irlandii*, przeł. M. Raczkiewicz, Warszawa: Wiedza Powszechna
- Brodovich, O.I., (1998), *Translation Theory and Non-Standard Speech in Fiction*, w: *Russian Translation Studies*, w: *Russian Translation Studies*, “Perspectives: Studies in Translatology” 1997, vol. 5(1), s. 25-31.
- Brooker, J., (2004), *Unknown Quantity: Joyce's Words*, w: „In Other Words: The Journal for Literary Translators”, vol. 24, Winter 2004.

- Bulson, E., (2006), *The Cambridge Introduction to James Joyce*, New York: Cambridge University Press.
- Burgess, A., (1987), *Homage to QWERT YUIOP*, London: Sphere Books Ltd.
- Caroll, L., (1997), *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. J. Kozak, Warszawa: Plac Słoneczny 4 ABC Future Spółka z o. o.
- Caroll, L., (2012), *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. E. Tabakowska, Kraków: Wydawnictwo Bona sp. z o. o.
- Carver, R., (2006), *O czym mówimy, kiedy mówimy o miłości*, Izabelin: Świat Literacki.
- Conde-Parilla, M.Á., (2013), *Hiberno-English and Identity in Joyce's A Portrait*, „Language and Literature” vol. 22/1/2013.
- Costa, J., (2007), *Mind the Gap: Translating the 'Untranslatable'*, w: Anderman, G. (red.), (2007), *Voices in Translation, Bridging Cultural Divides*, Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd.
- Cristal, D., (2002), *The Cambridge Encyclopedia of Language, Second Edition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Crowley, T., (2005), *Wars of Words: The Politics of Language In Ireland 1537–2004*, Oxford: Oxford University Press.
- Delisle, J., (1993), *La traduction raisonnée. Manual d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le Français*, Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Dewaele, J.M., (2010), *Emotions in Multiple Languages*, London: Palgrave Macmillan.
- Dębska, K., (2012), *Tekst polifoniczny jako przedmiot tłumaczenia literackiego*, Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dolan, T.P., (1984), *Samuel Beckett's Dramatic Use of Hiberno-English*, „Irish University Review” vol. 14/1/1984.
- Evans, E., ‘*A lacuna in the palimpsest*’: *A Reading of Flann O'Brien's At Swim Two Birds*, „Critical Survey” vol. 15/1.
- Fast, P., (1991), *O granicach przekładalności*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Fast, P., (1998), (red.), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne nr 8*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.

- Filpulla, M., (1999), *The Grammar of Irish English*, London & New York: Routledge.
- Foer, J.S., (2017), *Wszystko jest iluminacją*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa: W.A.B.
- Fordoński, K., (1999), *Translating the Translated, Mistranslated and Untranslatable. Several Remarks upon the Polish Editions of At Swin-Two-Birds by Flann O'Brien*, „Przekładaniec”, 1999.
- Fordoński, K., (2000), *Polski przekład literacki w warunkach wolnego rynku. Spojrzenie nieobiektywne, prowokacyjne i stronnicze*, „Przekładaniec” 2000.
- Fox, K., (2011), *Przejrzeć Anglików, ukryte zasady angielskiego zachowania*, Warszawa: Muza SA.
- Gaszyńska-Magiera, M., (2011), *Przekład literacki jako spotkanie międzykulturowe*, w: Kukułka-Wojtasik, A. (red.), *Translatio i literatura*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gawkowska, M., Paradowski, M. B., Bilewicz, M., (2013), *Second Language as an Exemptor from Sociocultural Norms. Emotion-Related Language Choice Revisited*, „PlosOne” 12/2013, dostęp on-line: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0081225> [1.05.2018].
- Gentzler, E., (2001), *Contemporary Translation Theories*, London: Routledge.
- Gombrowicz, W., (1987), *Ferdydurke*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gondowicz, J., (2012), *Spowiedź tautologa*, „Tygodnik Powszechny” 52–53/2012.
- Greeley, A.M., (1998), *Irish Whiskey*, New York: A Tom Doherty Associates Book.
- Grucza, F., (1994), *O językach specjalistycznych (= technolektach) jako pewnych składnikach rzeczywistych języków ludzkich*, w: *Języki specjalistyczne*, Grucza, F., Kozłowska, Z. (red.), Warszawa: Akapit-DTP.
- Harris, J., (1993), *The grammar of Irish English*, w: Milroy, J. i L. (red.), *Real English: The Grammar of English Dialects in the British Isles*, London: Longman.
- Hayden, M., Hartog, M., (1909), *The Irish dialect of English: its origins and vocabulary*, *Fortnightly Review* 85
- Hejwowski, K., (2004a), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Hejwowski, K., (2004b), *Translation: A Cognitive-Communicative Approach*, Olecko: Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej.
- Hejwowski, K., (2007), *Upiększanie przekładu, czyli tylko słonie bywają stuprocentowo wierne*, w: Szczęsny, A., Hejwowski, K. (red.), *Językowy Obraz Świata w oryginale i przekładzie*, Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski.
- Hejwowski, K., (2011), *Płeć i rodzaj gramatyczny w przekładzie*, w: Kukułka-Wojtasik, A. (red.), (2011), *Translatio i literatura*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hejwowski, K., (2015), *Iluzja przekładu*, Katowice: Śląsk Wydawnictwo Naukowe, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych.
- Hickey, R., (2007), *Irish English: History and Present-day Forms*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingarden, R., (1970), *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jakobson, R., (2006), *On Linguistic Aspects of Translation* w Weissbort, D., Eysteinsson, A. (red.), (2006), *Translation – Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Jarniewicz, J., (2012), *Gościnność słowa*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Joyce, P.W., (1910), *English As We Speak It In Ireland*, London: Longmans, Green & Co., Dublin: M. H. Gill & Son, Ltd.
- Kalaga, W., (1997), *Komizm a przekładalność*, w: Fast, P. (red.), *Komizm a przekład*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Keane, B., (2014), *Polska premiera Johna Millingtona Synge'a*, przeł. M. Lachman, w: *Acta Universitatis Lodzensis Folia Literaria Polonica*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kiberd, D., (2001), *Irish Classics*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Knowles, G., (1999), *A Cultural History of the English Language*, London: Arnold.
- Kołąkowski, L., (1957), *Praca o teorii tłumaczenia*, „Studia Filozoficzne” 21/1957.
- Korzeniowska, A., (1998), *Exploitations in Polish-English Mistranslation Problems*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Korzeniowska, A., (2008), *Translating Scotland, Nation and Identity*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kozak, J., (2009), *Przekład literacki jako metafora*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Levý, J., (1963), *Umění překladu*, Praha: Československý spisovatel.
- Lewicki, R., (2000), *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Lewicki, R., (1986), *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Libera, A., (2009), *Godot i jego cień*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Lodge, D., (1992), *The Art of Fiction*, London: Penguin Books.
- Majkowska, A., (2002), *Proza Güntera Grassa. Interpretacja a przekład*, Katowice: Śląsk Sp. z o. o. Wydawnictwo Naukowe.
- Marshall, R., (2011), *W kanałach Lwowa*, przeł. K. Puławski, Warszawa: Świat Książki.
- Mathews, P.J. (red.), (2009), *Cambridge Companion to J. M. Synge*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McArthur, T., (red.), (1992), *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- McMinn, J., (red.), (1992), *The Internationalism of Irish Literature and Drama*, Savage: Barnes and Noble Books.
- Mihálycsa, E., (2013), *Four-handed Chirping of Birds Or, The Adventure of two Hungarian Translators with Flann O'Brien's Book-web*, „Estudios Irlandeses” 8/2013.
- Milroy, J., Milroy, L. (1993) *RealEnglish: The Grammar of English Dialects in the British Isles*, London: Longman.
- Miodek, J., (2007), *Słowo jest w człowieku*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Młynarski, W., (2007), *Moje ulubione drzewo*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Molina, L., Albir, A.H., (2002), *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*, „Meta” 47/2002.
- Moody, T., Martin F.X. (red.), (1998), *Historia Irlandii*, przeł. M. Goraj-Bryll, E. Bryll, Poznań: Zysk i S-ka.
- Mugglestone, L., (red.), (2006), *The Oxford History of English*, Oxford: Oxford University Press.

- Muirthe (red.), *The English Language in Ireland*, Dublin: The Mercier Press.
- Nabokov, V., (2000), *Problems of Translation: Onegin in English*, w: Venuti, L., (red.), (2000) *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge.
- Najder, Z., (1984), *Joseph Conrad: A Chronicle*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Newmark, P., (1988), *A Textbook of Translation*, New York: Prentice Hall.
- Nida, E.A., Taber, C. R., (1982), *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: E. J. Brill.
- O'Donoghue, B., (1984), *Humor i logika słów w tradycji irlandzkiej*, przeł. R. Ginalski, „Literatura na Świecie” nr 5/1984.
- O'Flaherty, L., (1993), *Skradziony osioł*, „Świat Literacki” 7/93, Izabelin: Świat Literacki.
- Ó Muirthe, D., (2002), *Irish Words and Phrases*, Dublin: Gill Books.
- Paprotta, M., (2007), *Z ziemi szkockiej do Polski: Trainspotting, Scottish English i jego polska wersja*, w: Hejwowski, K., Szczęsny, (red), A., *Językowy obraz świata w oryginale i w przekładzie*, Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, (1980), Poznań–Warszawa: Wyd. Pallotinum.
- Puławski, K., (2006), *Posłowie* w: Carver, R., (2006), *O czym mówimy, kiedy mówimy o miłości*, Izabelin: Świat Literacki.
- Puławski, K., (2011), *Tłumacząc Irlandię*, „Dialog” 5/2011.
- Puławski, K., (2012), *Imiona i nazwiska w (nie)tłumaczeniu tekstów literackich z języka angielskiego na język polski*, w: Guławska-Gawkowska, M., Hejwowski, K., Szczęsny, A. (red.), *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?*, Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.
- Puławski, K., (2013), *Co tak naprawdę czytamy, kiedy wydaje się nam, że czytamy to, co czytamy*, „Próby” 1/2013, Białystok: Klub Humanistów UwB.
- Robertson, P., (1994), *Guinnessa księga filmu*, przeł. M. Tyszowiecka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Rogué, D., (2003), „Społeczna podświadomość tłumacza” s. 33–41 w: Fast, P. (red.) *Socjologiczne aspekty przekładu*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.

- Sadkowski, W., (2002), *Odpowiednie dać słowu słowo: Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce*, Warszawa: Prószyński i spółka.
- Sankowska, M., (2002), *Style in Translation: James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man and Its Polish Rendition by Zygmunt Allan*, Instytut Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002 (niepubl. praca magisterska).
- Senn, F., (1965), *He Was Too Scrupulous Always: Joyce's The Sisters*, *James Joyce Quarterly* 2.2, przeł. J. Wawrzycka, w: Wawrzycka, J. (2004–2005), *Krytyka międzykulturowa: Joyce'owski «dziezyk dziangielski» po polsku*, „Przekładaniec” nr 13–14/2004–2005.
- Share, B., (2008), *Slanguage – a Dictionary of Slang and Colloquial English In Ireland*, Dublin: Gill and McMillan.
- Sicińska, K., (2005), *Błędy językowe i ich rodzaje*, w: Frycie, S., Jurkowski, M., Sicińska K. (red.), *Kultura języka polskiego*, Warszawa: Wyższa Szkoła Pedagogiczna TWP w Warszawie.
- Siemek, A., (2016), *Alienacje filologa*, w: Sommer, P. (red.), *O nich tutaj*, Kraków – Warszawa: Instytut Książki.
- Stelmaszczyk, P., (1995), *Immrama, czyli podróże*, „Literatura na Świecie” 11–12/1995.
- Sullivan, J.P., (1980), *The Validity of Literary Dialect: Evidence from the Theatrical Portrayal of Hiberno-English Forms*, „Language in Society” vol. 9, 2/1980.
- Synge, J. M., (1993), *Playboy Zachodniego Świata – wstęp*, przeł. J. Mach, w: Udalska, E. (red.), (1993), *O dramacie*, t. II, Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej.
- Szczerbowski, T., (1998), *Volapük w Miłości na Krymie a przekład*, w: Filipowicz-Rudek, M., Konieczna-Twardzikowa, J., Kropiwiec, U. (red), *Między oryginałem a przekładem IV*, Księgarnia Akademicka Kraków.
- Szyfman, A. (red.), (1914), *Pamiętnik Teatru Polskiego*, Rok 1, Warszawa: Teatr Polski.
- Świerkocki, M. (1998), *Tańczący z Celtami*, w: „Odra” 6/1998.
- Todd, L., (1984), *Modern Englishes: Pidgins and Creoles*, Oxford: Blackwell.
- Tuwim, J., (1958), *Jarmark rymów*, Warszawa: Czytelnik.

- Urbanek, D., (2004), *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Trio Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Vásquez-Ayory, G., (1977), *Introducción a la traductología*, Washington: Georgetown University Press.
- Venuti, L. (red), (2000), *The Translation Studies Reader*, London; Routledge.
- Venuti, L., (2001), *Przekład, wspólnota, utopia*, przeł. J. Kozak, w: „Przekładaniec”
- Vinay, J.P., Darbelnet, J. (1977): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris: Didier.
- Wallace, D. F., (2015), *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi*, przeł. J. Kozak, Warszawa: W.A.B.
- Weissbort, D., Eysteinnsson, A. (red.), (2006), *Translation – Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Wilkoń, A., (2000), *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wojtasiewicz, O., (1957/2005), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa: Wydawnictwo Tepis.
- Yeats, W. B., (1902), *Samhain*, 2, Dublin: Sealy, Bryers and Walker.
- Young, F., (1924), *French Literature in English*, „New York Times Book Review”, Aug 24.
- Zabel, M. D., (1947), *The portable Conrad*, New York: Viking Press.
- Zaleska, Z., (2016), *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Zingg, G., (2013), *Is There Hiberno-English on Them? Hiberno-English in Modern Irish Literature: the Use of Dialect in Joyce. O'Brien, Shaw, Friel*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang AG.

3. Cytowane strony internetowe:

- <https://www.quora.com/What-is-the-national-language-of-Ireland-Irish-or-English>.
- http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SING_DZHON_MILLINGTON.html
- http://www.lexilogos.com/english/irish_english_dictionary.htm
- <http://www.ucc.ie/celt/index.html>

https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Millington_Synge#H.C3.A9ritage_litt.C3.A9raire